

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA VOIX ENTRE L'AUDIBLE ET LE VISIBLE : LE PROCESSUS DE
CRÉATION COMME MODE DE CONNAISSANCE DU SUJET

THÈSE EN RECHERCHE-CRÉATION

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

GUYLAINE CHEVARIE-LESSARD

JANVIER 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout particulièrement mon directeur de thèse, Mario Côté, professeur à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM, pour avoir suivi et soutenu ce parcours tout au long des quatre années et demie que dura cette aventure. Il a su me guider autant à travers mes doutes que mes découvertes, sans jamais s'imposer. Je tiens aussi à apporter toute ma reconnaissance à Jean-Émile Verdier, historien et critique d'art, qui, grâce à son écoute et à nos entretiens, m'a permis de trouver le fil intérieur de cette réflexion.

Je remercie également Louise Poissant, doyenne de la Faculté des arts de l'UQAM, et Pierre Gosselin, directeur du programme de Doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM, de m'avoir ouvert les portes de ce programme à un moment où j'en avais besoin.

Et cette thèse n'aurait pas été possible sans l'appui inconditionnel, au quotidien, de Patrice Joly, de même que mes nombreux échanges avec Claude Bertrand, ami fidèle. Je tiens également à souligner la participation de ma sœur Christine Chevarie-Lessard et d'Ariane Émond, sans quoi ce parcours aurait été tout autrement.

Enfin, je remercie le Conseil de recherches en sciences humaines et le Fonds des Bourses de l'UQAM pour leur appui financier qui m'aura permis de réaliser cette thèse dans les meilleures conditions qui soient.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----|
| LISTE DES FIGURES | vii |
| RÉSUMÉ..... | xi |
| INTRODUCTION..... | 13 |
| L'origine du projet : entre création et recherche | 13 |
| Le projet de création et les différentes divisions de la thèse | 15 |
| CHAPITRE I | |
| DU CORPS DANSANT À LA VOIX LITTÉRAIRE | |
| 1.1 À l'origine de la voix : le corps dansant | 18 |
| 1.1.1 Corps originaire | 20 |
| 1.1.2 Corps indicible | 21 |
| 1.1.3 Corps non théâtral | 22 |
| 1.1.4 Corps en retenue..... | 23 |
| 1.1.5 Non-savoir du corps dansant | 23 |
| 1.1.6 Non-spectacle de la danse | 24 |
| 1.2 Du corps dansant à la calligraphie | 25 |
| 1.2.1 La voix par le geste : le corps du calligraphe | 32 |
| 1.3 Naissance de la voix littéraire | 39 |
| 1.3.1 Du corps à la voix : la découverte du style avec Céline..... | 42 |

| | | |
|-------|---|----|
| 1.4 | La voix comme sujet de l'écriture | 53 |
| 1.5 | Récit poétique comme autoénonciation | 56 |
| 1.5.1 | L'autobiographie/autoanalyse/autofiction | 56 |
| 1.5.2 | L'autoénonciation : dialectique entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation | 63 |
| 1.5.3 | Le cogito lacanien | 64 |
| 1.5.4 | Le sujet de l'autoénonciation | 66 |
| 1.5.5 | Le moi.... .. | 69 |
| 1.5.6 | Le sujet n'est pas le moi | 70 |

CHAPITRE II

DE L'ÉCRITURE AU DESSIN ET À LA PEINTURE

| | | |
|-----|---|----|
| 2.1 | Dans l'atelier : de l'écriture au dessin et à la peinture | 75 |
| 2.2 | Quand commence l'écriture? Quand commence le dessin? | 87 |
| 2.3 | La lettre comme forme picturale | 89 |
| 2.4 | Écrire, dessiner, peindre : une même jouissance du geste | 90 |
| 2.5 | Écrire, dessiner pour faire advenir un corps oublié | 93 |

CHAPITRE III

UNE VOIX : ENTRE L'AUDIBLE ET LE VISIBLE

| | | |
|-------|---|-----|
| 3.1 | Récit d'une rencontre manquée entre l'audible et le visible | 97 |
| 3.2 | La voix chez Duras | 104 |
| 3.2.1 | Le non-jeu | 107 |
| 3.2.2 | L'adresse | 109 |
| 3.2.3 | La voix audible | 111 |

| | |
|---|-----|
| 3.2.5 La non-coïncidence entre l'audible et le visible..... | 112 |
| 3.3 Il n'y a pas d'exposition possible | 114 |
| CHAPITRE IV | |
| PEINDRE LA VOIX | |
| 4.1 Peindre la voix pour la première fois..... | 119 |
| 4.2 La méthode des calligraphes à l'atelier | 126 |
| 4.2.1 Le geste fait à l'aveugle | 126 |
| 4.2.2 De l'inattendu du geste..... | 128 |
| 4.2.3 Le non-intentionnel | 130 |
| 4.3 La méthode de Henri Michaux à l'atelier | 135 |
| 4.3.1 L'activité nécessaire d'après Michaux | 139 |
| 4.4 La méthode automatiste de Borduas à l'atelier..... | 145 |
| 4.4.1 La méthode automatiste en bref | 147 |
| 4.4.2 Le chant de l'œuvre..... | 151 |
| 4.4.3 Voir la voix dans l'œuvre..... | 152 |
| 4.5 La méthode des expressionnistes abstraits américains à l'atelier | 154 |
| CHAPITRE V | |
| ENTRE L'AUDIBLE ET LE VISIBLE : | 159 |
| UNE VOIX LOIN DES BRUITS DU MONDE..... | 159 |
| 5.1 Une voix entre l'écriture, le travail pictural et la lecture vocale | 159 |
| 5.2 De l'écriture idéogrammatique à l'espace pictural | 175 |
| 5.3 Les traces de la voix | 184 |
| 5.4 Loin des bruits du monde | 187 |

| | |
|---|-----|
| 5.5 Le dessin et l'écriture : pratiques structurant le sujet | 214 |
| CHAPITRE VI | |
| LA MÉTHODE | |
| 6.1 L'origine de la méthode | 218 |
| 6.2 La méthode en différentes étapes : de la création à la recherche..... | 222 |
| 6.3 La pratique de la méthode : une approche théorique | 234 |
| CONCLUSION | 237 |
| Des pratiques actuelles : quand le sujet devient artiste | 239 |
| Le cas de Valérie Mréjen | 240 |
| Le cas de Louise Robert | 243 |
| Le cas de Karen Trask | 247 |
| En résumé : la voix..... | 251 |
| La voix comme <i>objet a</i> | 251 |
| La Chose chez Lacan | 252 |
| L'objet a : l'objet cause du désir..... | 254 |
| Là où la voix se perçoit : le fantasme | 256 |
| La voix n'est pas le sujet | 256 |
| La voix comme appel : la responsabilité du sujet..... | 257 |
| ANNEXE | 260 |
| BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE..... | 261 |

LISTE DES FIGURES

| Figure | Page |
|---|------|
| 1.1 <i>Ce que je veux savoir</i> , 2003. Médiums mixtes sur papier Stonehenge. 99,5 cm x 65 cm. Exemple d'un dessin présenté à la Galerie Espace en 2003. | 29 |
| 1.2 <i>Chorégraphie calligraphique 3</i> , 2004. Acrylique sur papier Mylar. 244 cm x 53 cm. Photo : Guy L'heureux. Exemple d'un dessin présenté au Studio Bizz en 2005. | 31 |
| 2.1 Réduction des lettres de l'alphabet en des lignes droites et des signes courbes. | 77 |
| 2.2 Exemple I de croquis d'un fragment du texte <i>Une voix pour ne pas mourir</i> mis en dessin. | 80 |
| 2.3 Exemple II de croquis d'un fragment du texte <i>Une voix pour ne pas mourir</i> mis en dessin. | 81 |
| 2.4 Exemple III de croquis d'un fragment du texte <i>Une voix pour ne pas mourir</i> mis en dessin. | 82 |
| 2.5 <i>Alphabet 1</i> , 2011. Acrylique sur toile. 89 cm x 114 cm. | 86 |
| 2.6 <i>Alphabet 4</i> , 2011. Acrylique sur toile. 89 cm x 114 cm. | 86 |
| 4.1 <i>Écrire le paysage 3</i> , 2012. Acrylique et médiums mixtes sur toile. 89 cm x 114 cm. Photo : Paul Litherland. | 122 |
| 4.2 <i>Écrire le paysage 6</i> , 2012. Acrylique et médiums mixtes sur toile. 89 cm x 114 cm. Photo : Paul Litherland. | 123 |
| 4.3 <i>Écrire le paysage 8</i> , 2012. Acrylique et médiums mixtes sur toile. 89 cm x 114 cm. Photo : Paul Litherland. | 124 |
| 4.4 Henri Michaux, <i>Narration</i> (1927). Encre. 37 cm x 27 cm. Fonds Bertelé. (Tirée de Pacquement et Bellour, 1993.) | 137 |
| 4.5 Henri Michaux, <i>Alphabet</i> (1927). Encre. 36 cm x 26 cm. Collection particulière. (Tirée de Pacquement et Bellour, 1993.) | 138 |

| | | |
|------|---|-----|
| 4.6 | Henri Michaux, <i>Mouvements</i> (1950-1951). Encre de Chine. (Tirée de Pacquement et Bellour, 1993.)..... | 139 |
| 4.7 | Paul-Émile Borduas, <i>Sans titre</i> (1959-1960). Encre sur carton de cigarettes Gitanes. 7,4 cm x 8,8 cm environ (chaque). Don des Musées nationaux du Canada. (Tirée de Bélisle, Saint-Pierre, Borduas, 1998.) | 146 |
| 5.1 | Essai de spatialisation d'un fragment d' <i>Une voix pour ne pas mourir</i> | 160 |
| 5.2 | <i>Faire danser la voix 8</i> , 2013. Acrylique et médiums mixtes sur toile. 123 cm x 152 cm. Photo : Paul Litherland. | 166 |
| 5.3 | <i>Faire danser la voix 2</i> , 2013. Acrylique et médiums mixtes sur toile. 152 cm x 123 cm. Photo : Paul Litherland. | 167 |
| 5.4 | <i>Faire danser la voix 7</i> , 2013. Acrylique et médiums mixtes sur toile. 123 cm x 152 cm. Photo : Paul Litherland. | 168 |
| 5.5 | <i>Faire danser la voix 4</i> , 2013. Acrylique et médiums mixtes sur toile. 123 cm x 123 cm. Photo : Paul Litherland. | 168 |
| 5.6 | <i>Traces de la voix 1</i> , 2013. Encre de Chine sur papier Stonehenge. 56 cm x 76 cm. Photo : Paul Litherland. | 172 |
| 5.7 | <i>Traces de la voix 32</i> , 2013. Encre de Chine sur papier Stonehenge. 98 cm x 77 cm. Photo : Paul Litherland. | 172 |
| 5.8 | Exemple de ces lignes tracées sur des papiers de riz. Photo : Paul Litherland. | 174 |
| 5.9 | <i>Traces de la voix 55</i> , 2014. Encre de Chine sur papier Stonehenge. 112 cm x 76 cm. Photo : Paul Litherland. | 181 |
| 5.10 | <i>Traces de la voix 31</i> , 2013. Encre de Chine sur papier Stonehenge. 112 cm x 76 cm. Photo : Paul Litherland. | 182 |
| 5.11 | <i>Traces de la voix 68</i> , 2014. Encre de Chine sur papier Stonehenge. 76 cm x 112 cm. Photo : Paul Litherland. | 183 |
| 5.12 | <i>Traces de la voix 73</i> , 2014. Encre de Chine sur papier Stonehenge. 76 cm x 112 cm. Photo : Paul Litherland. | 183 |
| 5.13 | <i>Traces de la voix 75</i> , 2014. Encre de Chine sur papier Stonehenge. 76 cm x 112 cm. Photo : Paul Litherland. | 184 |
| 5.14 | <i>Les traces de la voix 31</i> , 2013. Encre de Chine sur papier. 101,5 cm x 74 cm. Photo : Paul Litherland. Dessin de l'installation <i>Les traces de la voix</i> présentée à L'aire libre dans le cadre de l'exposition collective <i>Le livre</i> | |

| | | |
|------|--|-----|
| | <i>imaginé</i> , 2014. L'enregistrement sonore accompagnant ce dessin se trouve dans le document d'accompagnement. | 186 |
| 5.15 | <i>Les traces de la voix 52</i> , 2014. Encre de Chine sur papier Stonehenge. 112 cm x 76 cm. Photo : Paul Litherland. Exemple de la série de dessins réalisée à l'automne 2014. | 192 |
| 5.16 | <i>Les traces de la voix 69</i> , 2014. Encre de Chine sur papier Stonehenge. 76 cm x 112 cm. Photo : Paul Litherland. Exemple de la série de dessins réalisée à l'automne 2014. | 193 |
| 5.17 | <i>Les traces de la voix 54</i> , 2014. Encre de Chine sur papier Stonehenge. 76 cm x 112 cm. Photo : Paul Litherland. Exemple d'un dessin avec une deuxième phase d'inscription. | 195 |
| 5.18 | <i>Partition vocale 1</i> , 2014. Encre de Chine sur papier Stonehenge. 120 cm x 270 cm. Photo : Paul Litherland. | 196 |
| 5.19 | <i>Partition vocale 1</i> , 2014. Encre de Chine sur papier Stonehenge. 225 cm x 159 cm. Photo : Paul Litherland. | 197 |
| 5.20 | <i>Loin des bruits du monde</i> (volet I), 2015. Vue de l'installation à la Galerie L'aire libre. Photo : Paul Litherland. | 202 |
| 5.21 | <i>Loin des bruits du monde</i> (volet I), 2015. Vue de l'installation à la Galerie L'aire libre. Photo : Paul Litherland. | 202 |
| 5.22 | <i>Loin des bruits du monde</i> (volet I), 2015. Vue de l'installation à la Galerie L'aire libre. Photo : Paul Litherland. | 203 |
| 5.23 | <i>Loin des bruits du monde</i> (volet I), 2015. Vue de l'installation à la Galerie L'aire libre. Photo : Paul Litherland. | 203 |
| 5.24 | <i>Loin des bruits du monde</i> (volet I), 2015. Vue de l'installation à la Galerie L'aire libre. Photo : Paul Litherland. | 204 |
| 5.25 | <i>Loin des bruits du monde</i> (volet I), 2015. Vue de l'installation à la Galerie L'aire libre. Photo : Paul Litherland. | 204 |
| 5.26 | <i>Loin des bruits du monde</i> (volet I), 2015. Vue de l'installation à la Galerie L'aire libre. Photo : Paul Litherland. | 205 |
| 5.27 | <i>Loin des bruits du monde</i> (volet I), 2015. Vue de l'installation à la Galerie L'aire libre. Photo : Paul Litherland. | 206 |
| 5.28 | <i>Loin des bruits du monde</i> (volet I), 2015. Vue de l'installation à la Galerie L'aire libre. Photo : Paul Litherland. | 207 |

| | | |
|------|--|-----|
| 5.29 | <i>Loin des bruits du monde</i> (volet I), 2015. Détail. Photo : Paul Litherland. . | 208 |
| 5.30 | <i>Loin des bruits du monde</i> (volet I), 2015. Vue de l'installation à la Galerie L'aire libre. Photo : Paul Litherland. | 208 |
| 5.31 | <i>Loin des bruits du monde</i> (volet II), 2015. Vue de l'installation à la Galerie Bonheur d'occasion. Photo : Paul Litherland. | 209 |
| 5.32 | <i>Loin des bruits du monde</i> (volet II), 2015. Vue de l'installation à la Galerie Bonheur d'occasion. Photo : Paul Litherland. | 209 |
| 5.33 | <i>Loin des bruits du monde</i> (volet II), 2015. Vue de l'installation à la Galerie Bonheur d'occasion. Photo : Paul Litherland. | 210 |
| 5.34 | <i>Loin des bruits du monde</i> (volet II), 2015. Vue de l'installation à la Galerie Bonheur d'occasion. Photo : Paul Litherland. | 210 |
| 5.35 | <i>Loin des bruits du monde</i> (volet II), 2015. Vue de l'installation à la Galerie Bonheur d'occasion. Photo : Paul Litherland. | 211 |
| 5.36 | <i>Loin des bruits du monde</i> (volet II), 2015. Vue de l'installation à la Galerie Bonheur d'occasion. Photo : Paul Litherland. | 212 |
| 5.37 | <i>Loin des bruits du monde</i> (volet II), 2015. Vue de l'installation à la Galerie Bonheur d'occasion. Photo : Paul Litherland. | 213 |
| 6.1 | Exemple I d'une page des carnets d'atelier. | 223 |
| 6.2 | Exemple II d'une page des carnets d'atelier. | 223 |
| 6.3 | Exemple III d'une page des carnets d'atelier. | 224 |
| 6.4 | Louise Robert, N°78-392, 2012. Huile sur toile. 183 cm x 183 cm. (Tirée de Ji Yoon, 2013.)..... | 244 |

RÉSUMÉ

Cette thèse en recherche-création retrace la genèse d'une pratique entre écriture, travail pictural et lecture vocale. Une question traverse ce parcours : comment des pratiques dissemblables peuvent-elles se relancer, puis interroger leurs limites respectives? Cette réflexion m'a permis de comprendre le rapport à la fois d'interdépendance et d'inadéquation d'une pratique avec l'autre en portant à la réflexion, par un discours théorique, les règles de fonctionnement, la méthode qui a cours dans l'atelier entre ces différentes pratiques. Cette thèse-création a conduit à la présentation publique de deux expositions : la première à la Galerie L'aire libre, située à la Librairie Monet (du 22 janvier au 1^{er} mars 2015), et la seconde à la Galerie Bonheur d'occasion, située à la librairie du même nom (du 1^{er} au 26 février 2015). Un corpus d'œuvres sur papier, quelques tableaux et une œuvre sonore y ont été présentés.

Cette réflexion à partir d'une pratique singulière est portée par un savoir, un savoir qui concerne tout sujet du lieu qui est le sien.    travers le récit singulier d'un parcours de création, il s'agit de porter à la parole ce savoir qu'il contient. Pour ce faire, plusieurs théoriciens ont été convoqués : le sinologue Jean-François Billeter, Roland Barthes, deux philosophes qui se situent dans le sillage de Jacques Lacan : Mikkel Borch-Jacobsen et Bernard Baas, pour ne nommer que ceux-là. Ce qui guide la pratique dans ses différents moments est un point de fuite à l'horizon que je nomme ici : la voix.

La voix ne saurait se limiter à l'appareil vocal. Elle est à la fois l'audible et le visible de ce que le sujet a de plus précieux et qui se perd trop souvent dans les bruits du monde. La voix apparaît différemment selon qu'elle se manifeste dans l'écriture, dans la pratique picturale ou dans la lecture à haute voix des textes. Cette rencontre entre les différents modes d'expression nous informe sur la nature de cette voix. La voix, tout en essayant de se donner, de s'exprimer, se perd du même coup. Chaque fois qu'on s'en approche, elle s'éloigne. Pourtant, parfois j'ai l'impression de la saisir. Cette rencontre ne dure qu'un instant. La voix fuit au moment où j'essaie de la nommer, de la cerner. Cette nomination est toujours partielle, imparfaite. Elle résiste à la synthèse, au concept. La voix ne peut pas se dire. Pourtant, c'est en suivant le désir pour cette voix jamais saisissable dans un objet empirique, se découvrant dans les œuvres, mais s'échappant tout à la fois, que le sujet se saisit lui-même autrement que par l'image que lui renvoie le monde. Pour entendre, « voir » la voix, essayer

d'en saisir quelque chose à travers un objet fantasmatique, l'œuvre, le sujet doit se retirer du monde, du spectaculaire, il doit trouver en lui le *rien* dont il est constitué. N'être d'abord personne, voilà par où le sujet doit passer pour tendre vers la voix qu'il cherche et qui donne sens à sa création. C'est au sein de cette contradiction que la voix advient et conduit le sujet humain hors de l'aliénation et des dérives de la modernité.

MOTS-CLÉS : écriture, travail pictural, lecture à haute voix, voix, autoénonciation, sujet, processus de création, calligraphie, méthode, psychanalyse, phénoménologie.

INTRODUCTION

L'origine du projet : entre création et recherche

C'est par l'expérience que je peux commencer à comprendre. Sans cette dernière, ma compréhension reste en surface et les mots semblent inadéquats, empruntés à un discours qui ne m'appartient pas, un discours d'un autre savoir. Pour comprendre, il faut que j'expérimente ce dont je veux avoir la compréhension. Cette démarche est au cœur de cette réflexion qui a commencé lorsque je faisais une maîtrise en philosophie sur la question du sujet à l'origine de la crise de la perspective en peinture à partir de la pensée de Maurice Merleau-Ponty. J'ai terminé ces études en ayant le sentiment que les mots dits n'étaient pas les miens et s'ils n'étaient pas les miens, c'est que quelque chose n'avait pas été éprouvé dans l'expérience. Pour qu'une parole puisse émerger à partir du sujet, il fallait que je me mette en jeu. Comment comprendre ce sujet à l'origine de la crise de la perspective en peinture sinon en revenant au corps, non pas le corps objectif, celui qui exécute des mouvements mécaniques au quotidien, mais le corps qui parle, le corps qui cherche, le corps qui pense à travers ses mouvements. C'est par la danse que j'ai commencé cette recherche d'une voix singulière dans l'écriture, dans la peinture qui me permettrait de mieux comprendre le sujet à l'origine de la création. Apprendre à danser a été une expérience qui m'a permis d'ouvrir un champ de réflexion qui allait passer par la création. L'atelier est devenu peu à peu le lieu d'une expérimentation à la fois dans le champ de la pratique picturale, dans le champ de l'écriture et dans le champ de la lecture vocale. Je ne pouvais comprendre ce qu'il en était du sujet dans l'acte créateur qu'en devenant moi-même créatrice d'une œuvre. Faire œuvre de création a été une manière de

devenir sujet, la création un moyen de m'autoénoncer comme sujet à travers différentes pratiques. C'est ainsi que commencent ma pratique ou plutôt mes pratiques.

Ces pratiques je ne pouvais me contenter de les faire, j'avais besoin de les ressaisir dans la parole, de les penser en même temps que de les réaliser. L'expérience ne me suffit pas. Je suis sans cesse en train de la dire, de la ressaisir par les mots, des mots qui doivent être le plus près possible de cette expérience et ne pas en trahir sa singularité. C'est de cette manière que je suis artiste et que je mène une pratique réflexive à ma façon, que je découvre mon chemin et qu'il fait sens à mes yeux. La pratique est inséparable d'une parole à partir de cette pratique et d'une activité de la pensée.

La forme hybride sous laquelle se présente cette réflexion tient compte de ce double mouvement du sujet dans la création : à la fois immergé dans l'expérience, puis continuellement tiré vers une forme de reprise théorique qui lui permet de comprendre ce qui semble être le fil conducteur de sa démarche. Ce point de fuite à l'horizon, cet « objet/sujet » à la fois intérieur et extérieur qui guide ma pratique tout autant que la pensée à partir de cette pratique est ce que je nomme la voix.

En ayant *la voix* comme fil conducteur de cette réflexion, j'en suis venue à la saisir autrement que limitée au phénomène vocal. La voix n'est pas un objet empirique. C'est un « objet » fuyant qui prend plusieurs formes : dans l'écriture, dans le geste pictural ou encore dans la mise en voix de mes textes. Chacune de ses formes d'apparition permet de saisir une part de ce que la voix signifie pour le sujet, sans jamais épuiser sa signifiante. Chacune des pratiques sont à la fois interdépendante et inadéquate l'une de l'autre dans leur manière de faire advenir cette voix désirée par le sujet dans un objet fantasmé, l'objet créé. C'est pour cette raison que dans cette thèse nous nous déplaçons sans cesse d'une pratique à l'autre, l'une questionnant l'autre, la relançant, lui indiquant ses limites, ses contours. J'ai essayé de comprendre comment

s'articulait chacune de ces pratiques dissemblables dans le processus de création pour en dégager ma méthode et son mode de fonctionnement singulier, de voir comment, à travers ce fonctionnement, elle pouvait me permettre de mieux me connaître comme sujet.

Quand on s'approche de la voix, elle s'éloigne. Il y a un non-dit dans la voix. Elle ne peut pas se dire, se résumer, ni véritablement s'exposer. Elle fuit. Pourtant, sans elle, le sujet ne chercherait pas. Et c'est parce qu'il y a de la voix qu'il crée, qu'il parle. C'est parce qu'il y a de la voix que le sujet passe d'une œuvre à l'œuvre, d'une pratique à l'autre, sans jamais se satisfaire d'aucune. C'est aussi grâce à cette voix que d'une œuvre à l'autre, d'une pratique à l'autre, il peut se ressaisir comme sujet. Mes pratiques et la réflexion qui les accompagne sont donc issues d'un questionnement sur cet « objet » désiré qu'est la voix dans son articulation avec le sujet. C'est en comprenant comment s'effectue le passage d'une pratique à l'autre dans mon processus de création que j'ai pu découvrir ce point de fuite qui me guide à l'horizon à la fois dans l'atelier et dans la réflexion : cette voix est énigmatique. Ce questionnement s'éprouve d'abord dans l'expérience, puis il est ressaisi dans un travail réflexif.

Le projet de création et les différentes divisions de la thèse

Le projet de création se présente comme l'accomplissement d'un chemin qui commence vers 2001. Entre l'écriture et la peinture, je ne saurais dire laquelle a préséance. Ce que je sais par ailleurs, c'est que l'une relance l'autre en la questionnant, en lui indiquant ses limites et que ces passages me permettent de mieux m'énoncer comme sujet. Alexandre Caurant, dans *Planètes sonores* (2007), parle de « transdisciplinarité » pour montrer comment dans l'art moderne et contemporain, l'art sonore contamine et est contaminé par les autres modes d'expression. Sans

théoriser cette notion de transdisciplinarité dans cette thèse, ce n'est pas là que se situe l'objet de mon attention, je la mentionne ici seulement pour indiquer qu'il y a des traversées d'une pratique à l'autre et des transformations qui s'opèrent. Plutôt que de chercher à saisir en un « concept » ces passages d'une pratique à l'autre, je me suis placée à l'intérieur de ce mouvement de passage entre mes différentes pratiques et j'ai cherché à comprendre ce que ces rencontres me permettaient de saisir de l'expérience du sujet et de sa voix. Ici, ces rencontres, ces passages se dévoilent d'une manière bien particulière entre écriture, peinture et travail de la voix. L'exposition à deux volets de mon projet de création se présente comme la rencontre de ces différentes pratiques dans un travail de mise en espace qui permet de faire cohabiter ces modes d'expression en apparence irréconciliables. Le projet a donné lieu à deux installations complémentaires l'une de l'autre, présentées respectivement à la Galerie L'aire libre située à la Librairie Monet (du 22 janvier au 1^{er} mars 2015) et à la Galerie Bonheur d'occasion située à l'espace de la librairie du même nom (du 1^{er} au 26 février 2015).

Le travail réflexif, dans la division des chapitres, reprend les différentes étapes de l'évolution de ma pratique qui m'ont conduite à ce projet d'exposition. Le travail de la thèse retrace ainsi l'histoire d'une genèse, voire d'une naissance à la fois d'une pratique artistique et littéraire, et d'une pensée réflexive. Il explicite et porte à la compréhension la manière dont un sujet devient créateur à travers ses différentes pratiques, inadéquates et interdépendantes l'une de l'autre, en m'appuyant sur le travail d'artistes et d'écrivains, comme Louis Ferdinand-Céline, Marguerite Duras, Henri Michaux, Paul-Émile Borduas, Wassily Kandinsky et de théoriciens comme Roland Barthes, le sinologue Jean-François Billeter, deux philosophes qui se situent dans le sillage de Jacques Lacan : Mikkel Borch-Jacobsen et Bernard Baas, pour ne nommer que ceux-là. Il ouvre également sur une position à la fois pratique et théorique quant à ce que je considère comme le travail du créateur dans un monde où le besoin de reconnaissance de *l'ego* tend à prendre la place du véritable travail de recherche du sens et de parole. Il n'y a que le sujet qui puisse être un véritable

créateur de sens à travers les « objets » qu'il crée. Pour être créateur, il faut d'abord assumer sa position de sujet. Et pour assumer cette position, il faut prendre acte du désir qui nous meut, non pas le désir pour tel ou tel objet empirique, mais le désir qui nous constitue comme sujet parlant, en répondant à l'appel de cette pulsion invoquante (la voix) qui nous pousse à chercher toujours plus loin une manière de réinventer la parole. Le sujet ne peut prendre acte de ce désir qu'en ne répondant pas aveuglément à la demande de l'Autre, qu'en se situant *loin des bruits du monde*.

CHAPITRE I

DU CORPS DANSANT À LA VOIX LITTÉRAIRE

1.1 À l'origine de la voix : le corps dansant

Moi : D'abord, je me suis mise à la danse.

L'autre : C'est par le corps dansant que ton histoire commence?

Moi : C'est de cette manière que j'arrive à me la raconter. Par la danse, mon histoire trouve un sens et me permet de mieux comprendre ce qui m'arrive aujourd'hui même si la danse n'a plus la même importance qu'au début.

L'autre : Que se passe-t-il alors quand le corps commence à danser?

Moi : Il s'éprouve comme un corps désarticulé. Au commencement, il s'éprouve silencieux, sans mots. Le corps ne sait pas comment faire pour commencer à parler. Il exécute d'abord maladroitement des gestes; puis, techniquement, les mouvements qu'on lui demande. Mais il ne parle pas, il obéit simplement.

L'autre : Tu veux dire que le corps est en mouvement sans que la danse n'y soit. S'il y avait la danse, le corps parlerait-il?

Moi : Oui. Apprendre à danser a été pour moi le premier moment pour que la parole advienne plus tard dans la peinture, puis dans l'écriture.

L'autre : Que s'est-il passé dans ce premier temps du corps parlant ?

Moi : Dans un atelier de danse, ma professeure a demandé de traverser le studio en marchant le plus lentement possible, en regardant droit devant et en essayant de prendre conscience de tout ce qui se passait à l'intérieur de soi dans ce mouvement simple et premier. J'ai traversé la pièce plusieurs fois et chaque fois de plus en plus lentement. Chaque fois, je prenais conscience de mon corps propre et le distinguait du corps objet tel qu'il apparaissait dans le monde.

L'autre : J'imagine que, dans cette marche, le corps s'est mis à dire quelque chose d'informulable encore, mais qui a marqué ta manière d'être-au-monde.

Moi : Cette marche m'a permis pour la première fois de saisir quelque chose du corps que les mouvements quotidiens exécutés automatiquement ne font pas apparaître. Je peux dire que ce presque rien du mouvement était la première parole du corps, les premiers pas que j'éprouvais comme miens. Le corps trouvait pour la première fois une origine, une voix.

L'autre : Ces mouvements étaient silencieux.

Moi : Cette parole n'était pas audible en effet. Elle ne passait pas par l'oralité et par les mots, mais elle était perceptible tout autant, même si elle était d'une grande intimité. Elle n'était pas de l'ordre du spectaculaire, mais de quelque chose qu'on sent en soi et atteint l'autre directement, sans médiation ou presque.

L'autre : C'est ce que tu appelles la danse?

Moi : C'est ce qui, dans le mouvement, me questionne et me donne envie d'aller plus loin, de comprendre ce qui se passe entre les mots quand la parole s'incarne dans le corps. C'est alors une parole intime qui s'éprouve et qui peut être transmissible à l'autre.

L'autre : Une parole intime?

Moi : Oui, une parole qui est au plus près de soi, mais qui ne se laisse pas montrer en pleine lumière. Cette parole intime se présentait dans cette marche comme une sensation, la sensation d'être présent à soi, dans chacune des parties de mon corps, d'être à la fois proche de la douleur et de la douceur tout en me donnant l'impression de ne plus m'identifier à ce que j'étais.

L'autre : Tu dis que c'est dans cette parole intime qui ne trouve pas encore les mots pour advenir et qui est prise dans le lieu du corps que se situe l'origine de ta voix?

Moi : C'est du moins un moment premier et décisif pour la suite de l'histoire.

§

À l'origine de la voix, il y a le corps dansant. Par delà l'aspect chorégraphique qui fait du corps dansant une « représentation » devant les regards d'un public, ce corps parle de ses origines. Le corps qui danse appelle la voix dans la mesure où il fait advenir un corps qui n'est plus « objet », mais « sujet ».

1.1.1 Corps originaire

Daniel Sibony (1995) dans *Le corps et sa danse* dit que « [...] la danse exhibe la quête de l'origine, dans sa dimension inconsciente, pour y trouver sinon des mots du moins des gestes qui en découlent; des gestes qui supposent les mots indicibles. » (p. 231) Celui qui fait l'expérience du corps dansant est mû par un élan premier qui le fait échapper au corps objet auquel il s'identifie au quotidien. Il est vrai que la danse suppose une gymnastique préparatoire, un réchauffement, un savoir physique, mais

au-delà de ce qui façonne techniquement le corps du danseur, la danse tend à révéler le centre de l'être. La danse est, dit Alain Badiou (1993),

une mobilité fermement attachée à elle-même, une mobilité qui ne s'inscrit pas dans une détermination extérieure, mais qui se meut sans se détacher de son centre. Une mobilité non imposée, qui se déploie elle-même comme si elle était l'expansion de son centre. (p. 13)

La danse tend vers l'intérieur plutôt que vers l'extérieur. Et ce mouvement originaire du corps est libéré des convenances sociales.

Quand j'ai traversé le studio de danse à la marche, je réapprenais à marcher, c'est-à-dire à revisiter la source même de ce mouvement premier et à le faire naître à nouveau. Dans ce retour au corps marchant à travers la danse, Sibony (1995, p. 68) dira qu'il y a un retour au commencement. Ce retour à l'origine fait événement :

Le *corps-événement* est une pratique, une expérience qui témoigne de ceci : que pour le corps, l'objet premier – et récurrent – n'est autre que *l'événement d'être*. C'est ce que la danse veut « signifier » : ce qu'elle veut, c'est faire du corps un événement. (Ibid., p. 120)

Je dirais que ce retour à l'origine à travers le corps dansant est un événement qui est toujours à refaire. L'origine n'est pas tant à retrouver, qu'à créer. C'est dans la création que *l'événement d'être* est possible.

1.1.2 Corps indicible

Cet événement qu'est le corps dansant ne saurait être nommé. Cette nomination est inadéquate pour dire ce qui advient là dans l'événement de l'être. Badiou (1993), en pensant la danse chez Nietzsche, rappelle lui aussi que la danse est événement, « mais

avant qu'elle ait son nom, au bord extrême de sa disparition véritable, dans l'évanouissement de *lui-même*, sans l'abri du nom. » (p. 15) Quand mon corps s'est mis à danser, j'ai commencé à parler, disais-je, mais c'était une parole qui n'avait pas encore de mots pour se faire entendre. Il y avait une voix, mais sans la nomination. Était-ce pour autant un silence? La danse est-elle muette? Elle advient entre le silence et le nom, à l'avènement même du nom, avant que celui-ci ne se fixe. La danse est un silence parlant. Elle est « silence du nom » (Ibid., p. 15). Le corps dansant révèle l'origine du « dire », sans que le dire ne soit encore formulé. Il « prétend non pas nous dire des choses, mais faire sentir le Dire du corps comme chose possible » (Sibony, 1995, p. 65). Le corps dansant s'énonce lui-même, il s'autoénonce. Mais cette énonciation reste privée de mots, elle demeure rythme, souffle. La voix prise dans le corps dansant échappe aux mots, tout en étant signifiante. Elle pointe un indicible qui sous-tend le Dire, un infra-langage qui porte toute parole signifiante. Cet infra-langage est avant tout rythme, musicalité. Le corps dansant parle de l'origine de la voix.

1.1.3 Corps non théâtral

Ce qui est donné à voir et à entendre ce sont les gestes et la respiration d'un corps qui marche vers lui-même. Il ne figure rien, « le corps dansant n'imité pas un personnage » (Badiou, 1993, p. 17). Il ne raconte aucune histoire, sinon celle de son propre avènement. En ce sens, le corps dansant est inaugural et il est « comme un premier corps » (Ibid., p. 17). Il rappelle tous les corps, demeurant singulier tout en étant corps parmi d'autres corps. Le corps qui danse n'est pas un corps d'acteur, il ne joue pas à être un « autre ». La voix, si tant est que le corps dansant ait une voix, ne sera jamais celle d'un « autre » à incarner. Elle demeure au plus près d'une « vérité » qui n'a rien de théâtral. Le corps dansant n'est pas quelqu'un, comme le dit Badiou en

paraphrasant Mallarmé (p. 17). Il se dépouille de lui-même pour rejoindre une plus grande proximité avec ce qui le constitue comme sujet, soit sujet anonyme.

1.1.4 Corps en retenue

Le corps dansant n'est pas un corps qui obéit à une impulsion immédiate, il n'est pas la libération d'une énergie sauvage. Le corps dansant travaille en retenue, en subtilité, « nous sommes à l'opposé de toute doctrine de la danse comme extase primitive ou ressassement oublieux du corps » (Badiou, 1993, p. 14). Plutôt, le principe qui guide le geste du corps dansant est celui de la lenteur, dit Badiou en parlant de la danseuse chez Nietzsche (p. 14). Même si le geste se fait virtuose et augmente sa cadence, l'habileté ne peut venir que d'une lenteur sous-jacente qui permet à chaque geste d'être conscient de lui-même. La voix n'est pas étrangère à cette lenteur. Quand mon corps a traversé le studio de danse le plus lentement possible, il apprenait à s'éloigner d'une impulsion qui le distrairait de lui-même, il apprenait à retrouver cet être anonyme qui est source de tout Dire possible.

1.1.5 Non-savoir du corps dansant

Un autre moyen de dire cette proximité avec l'origine de la voix du corps dansant serait cette formule de Mallarmé reprise par Badiou (1993) : la « danseuse ne danse pas » (p. 18). Parole paradoxale, mais qui renvoie bien à l'essence de ce que la voix désigne. Il ne s'agit donc pas de danser en dansant, mais de dédanser la danse, de ne pas vouloir faire « danse » ou encore d'« exécuter » une chorégraphie. On pourrait dire qu'il s'agit de « faire venir la danse », comme Tchouang-tseu parle du non-agir, soit comme une action qui doit venir d'elle-même en suivant son mouvement naturel. Badiou a une formulation autre. Une danse soustraite à la danse peut devenir la

métaphore de la pensée : « La danse est métaphore de la pensée précisément en ceci qu'elle indique par les moyens du corps qu'une pensée dans la forme de son surgissement événementiel est soustraite à toute préexistence du savoir. » (Ibid., p. 18) Le corps dansant doit faire advenir cet événement où la danse semble surgir pour la première fois,

la « vraie » danseuse ne doit jamais apparaître comme celle qui sait la danse qu'elle danse. Son savoir (qui est technique, immense, conquis douloureusement) est traversé, comme nul, par le surgir pur de son geste. [...] La danseuse est en trouée miraculeuse de tout son savoir de danseuse, elle n'exécute aucune danse, elle *est* cette intensité retenue qui manifeste l'indécidé du geste. (Ibid., p. 18)

Le corps dansant s'invente lui-même dans chaque geste qu'il danse sans « savoir » qu'il va le danser. La voix qui, plus tard, se cherchera dans l'écriture, dans le travail pictural et dans la lecture vocale doit elle aussi manifester, par delà l'apprentissage dont elle est issue, ce renouveau à chaque instant, ne pas savoir qu'elle adviendra au moment où elle surgit. C'est là même qu'elle peut se dire « voix ».¹

1.1.6 Non-spectacle de la danse

Badiou (1993) lit aussi chez Mallarmé le caractère non spectaculaire de la danse. Comment peut-on échapper au spectacle dès lors qu'il y a quelqu'un, un *voyeur*, qui regarde le corps qui danse? Le spectateur doit, dit Badiou, renoncer le plus possible à

¹ Il est intéressant aussi de souligner pour la suite de cette réflexion que Mallarmé fait un parallèle entre la « danse dédansée » et le poème « ininscrit ou détracé ». Il dit que le poème doit être « dégagé de tout appareil du scribe » comme si la trace écrite éloignait le poème de lui-même, comme si le poème pour être lui-même devait revenir à la source de tout Dire, à la voix qui le porte, voire au parlé qui est source de poésie. C'est dans cette non-danse, dans cette trace détracée que la voix se trouve. Alain Badiou, Colloque international pour la danse et la recherche chorégraphique, contemporaines, «La danse comme métaphore de la pensée», dans *Danse et pensée une autre scène pour la danse*, sous la dir. de Ciro, éd. Bruni (Sammeron, France : Sammeron, France GERMS, 1993), p. 18.

son regard désirant pour saisir ce que la danse exige : « il faut donc ce que Mallarmé appelle “un impersonnel ou fulgurant regard absolu” » (Mallarmé cité dans Badiou, 1993, p. 19). La danse ne peut être danse ou encore pensée native que si elle s’adresse à un regard universel (Ibid., p. 19). Pour le dire autrement, Sibony (1995) dit que « la danse c’est donner corps au dialogue avec l’Autre – l’inconscient – dont la réponse importe peu, dont l’essentiel est la présence, le fait qu’on y soit sensible ou accessible. » (p. 104) L’Autre serait donc l’adresse absolue du corps dansant, voire de la voix. Plus le public est anonyme, plus cette adresse sera possible. Le spectacle sera alors déporté de lui-même pour faire apparaître l’origine de l’être et du Dire. Cette danse des corps n’advient que dans la fugacité : « “fulgurant” : le regard du spectateur de danse doit appréhender le rapport de l’être au disparaître » (Badiou, 1993, p. 19). De même, la voix n’est qu’apparaître, toujours sur le bord de sa disparition et par là échappe au spectaculaire.

Le geste du corps qui trace en dessinant, serait-il aussi un geste inaugural? Le geste du peintre et plus lointainement celui du calligraphe, n’est-il pas aussi porteur d’une danse qui rappelle le geste archaïque d’un corps porteur d’une voix qui n’appartient à personne mais qu’il porte d’une manière singulière? La voix qui se manifeste par l’écriture, n’est-elle pas aussi portée par un désir d’échapper à la représentation, au récit narratif, pour atteindre un Dire originaire qui habite le corps marchant et dansant?

§

1.2 Du corps dansant à la calligraphie

L’autre : Que s’est-il passé après que le corps a marché et dansé?

Moi : Alors que j'approfondissais l'expérience du corps dansant, j'étais en train de terminer une maîtrise en philosophie sur le problème de la perspective en peinture à partir de la pensée de Maurice Merleau-Ponty. Puis, à l'automne 2002, j'ai commencé des études doctorales en Études littéraires.

L'autre : Tu es passée par les Études littéraires pour approfondir le corps dansant. Pourquoi ce détour?

Moi : Mon désir n'était pas de devenir danseuse ou chorégraphe. En fait, la danse n'était pas une fin en soi. Le corps dansant était une expérience, une matière à réflexion et à création. Le médium qui est le mien n'était pas la danse, mais d'abord la peinture. C'est par la peinture que j'ai commencé à faire œuvre de création.

L'autre : La danse est, pour toi, un lieu d'expérimentation, de découverte, voire de recherche, mais c'est par la peinture d'abord que l'acte de création commence.

Moi : Oui.

L'autre : Comment en es-tu venue à la peinture?

Moi : J'ai toujours peint, mais c'est en 2003 que je sens la nécessité de faire œuvre par la peinture.

L'autre : Comment se présente l'acte de peindre à cette époque?

Moi : D'abord, je ne peignais pas sur la toile, mais sur le papier. Le papier qui me convenait le mieux était le papier Stonehenge parce que j'avais besoin d'une surface lisse qui ne soit pas trop altérée par l'eau. Je travaillais avec l'encre de Chine et le fusain. En ce sens, il est peut-être plus juste de dire que j'ai commencé par le dessin et non par la peinture même si je travaillais avec une matière liquide et des pinceaux chinois. Ce qui m'intéressait alors était un travail du geste. J'exécutais ces gestes très rapidement, mais j'avais besoin d'une grande concentration pour être le plus juste

possible quand je posais le pinceau sur le papier. C'est ici que mon expérience de la danse entre en jeu. Dans ce geste du peintre, tout le corps était en question. Mon papier était au sol. J'étais parfois assise, parfois debout. Je tournais autour du papier avec un pinceau ou du fusain à la main. Mon corps était en action. Par contre, dans mes mouvements, je cherchais à retrouver l'état dans lequel mon corps se trouvait quand je traversais le studio de danse en marchant le plus lentement possible; retrouver cet état dans lequel mon corps a commencé à parler, à danser. Pour arriver à dessiner une composition, à trouver ce geste signifiant et parlant, mon corps devait être dans le même état de conscience, d'écoute et de découverte que lorsque j'ai fait cette traversée du studio de danse à la marche.

L'autre : Le corps dansant modèle et enseigne le corps du peintre à ce que je vois.

Moi : Le corps dansant me fait peindre. Ce qui est laissé au regard, c'est la trace d'une expérience dont le spectateur n'a pas accès autrement que par ces inscriptions laissées sur le papier. Mais j'ai voulu aller plus loin. Il manquait un élément au dessin pour que la forme que je cherchais corresponde plus justement à mon désir.

L'autre : Quelle est cette part manquante?

Moi : J'avais un désir d'écrire, un désir qui remonte au milieu des années 90, lorsque j'ai fait mon entrée à l'université en philosophie. Mais ce n'est qu'au moment où j'ai fait mes premiers dessins à l'encre de Chine, alors que j'étais étudiante en littérature, que j'ai commencé à découvrir comment l'écriture pouvait rejoindre le geste du peintre. La lecture de *Féerie pour une autre fois* de Louis-Ferdinand Céline (1952/1954/1995) a été une œuvre marquante dans cette découverte. L'œuvre de Céline m'a fait voir comment l'écriture peut arriver à se dire aussi du lieu du corps et même du corps dansant, comme peut l'être le dessin gestuel. Mais en 2003, mon désir d'écrire se manifestait d'abord dans le geste. La pratique du dessin à l'encre de Chine m'a conduite à suivre des cours de calligraphie. Le corps dansant s'est découvert

alors écrivant, mais écrivant des signes qu'il ne comprenait pas, des signes qui sont, pour l'Occidentale que je suis, abstraits et essentiellement picturaux avant d'être des idéogrammes. Je ne cherchais pas ici encore une fois à devenir une spécialiste de la calligraphie chinoise: j'étais dans la découverte d'une expérience du corps à la fois dansant et écrivant. Car il faut le rappeler, la calligraphie est un travail du corps et de la respiration et c'est de cette maîtrise du souffle que vient la justesse du geste du peintre et de l'écrivain.

L'autre : L'écriture était donc à cette époque à ses balbutiements et prise dans les mouvements du corps dansant. Il y a d'abord le corps s'éprouvant comme marchant à travers la danse, puis se découvrant comme dessinant les traces de ce chemin et essayant d'en formuler des signes, des signes d'abord picturaux avant d'avoir un référent connu par toi.

Moi : C'est de cette façon que je me raconte cette histoire. Et c'est ainsi que je suis amenée à faire ma première exposition en décembre 2003, à la Galerie Espace², avec ces dessins.

² *L'aveu*. Galerie Espace, Montréal. Décembre 2003.



Figure 1.1 *Ce que je veux savoir*, 2003. Médiuns mixtes sur papier Stonehenge. 99,5 cm x 65 cm. Exemple d'un dessin présenté à la Galerie Espace en 2003.

L'autre : Qu'arrive-t-il après cette première exposition?

Moi : J'avais le désir d'approfondir le lien entre l'écriture et la peinture par l'entremise de la danse. J'avais aussi le sentiment qu'il me fallait un point extérieur à moi, un objet, pour développer mon geste pictural qui avait tendance à devenir répétitif. Cet « objet » m'est apparu en visionnant des vidéos de chorégraphies de danses contemporaines de différents chorégraphes. À l'occasion, il m'est arrivé aussi d'assister en direct à celles-ci et de faire des esquisses à partir du travail des danseurs. Mon projet a consisté à transposer en signes les mouvements des danseurs et

d'inventer ainsi un vocabulaire chorégraphique. Chaque série de mouvements donnait naissance à une suite de signes que je dessinais avec mes pinceaux chinois sur de grandes bandes de papier. J'apprenais par cœur cette suite de signes que je répétais à plusieurs reprises pour que mon corps puisse ensuite véritablement « les danser au pinceau » dans la version définitive. Cette dernière version était exécutée sur du film polyester avec du médium acrylique.

L'autre : La danse comme objet et non plus seulement le corps dansant vécu de l'intérieur par toi a donné naissance à une nouvelle écriture, une écriture picturale.

Moi : Oui. Et ce projet m'a conduite à faire une deuxième exposition, en 2005, cette fois-ci au studio Bizz³, là où je suivais mes cours de danse à cette période.

³ *Chorégraphies calligraphiques*. Studio Bizz, Montréal. Février et mars 2005.



Figure 1.2 *Chorégraphie calligraphique 3*, 2004. Acrylique sur papier Mylar. 244 cm x 53 cm. Photo : Guy L'heureux. Exemple d'un dessin présenté au Studio Bizz en 2005.

§

1.2.1 La voix par le geste : le corps du calligraphe⁴

Le corps dansant est à la source du corps peignant et écrivant. L'expérience du corps dans l'exercice de la calligraphie est en ce sens un révélateur de ce lien entre l'activité du peintre et celle de l'écrivain. C'est par le corps dansant devenu corps du calligraphe, que le geste du peintre, voire celui de l'écrivain, naît et se peaufine. Ce corps en jeu dans la danse, puis dans la peinture et la calligraphie est le corps propre plutôt que le corps « objet ». L'expérience de la calligraphie, telle que les Orientaux la pratiquent depuis des siècles, permet de penser comment ce corps peut être perfectible.⁵ La perfectibilité du corps propre est une dimension possible de la voix du sujet quand elle s'inscrit dans le corps.

1.2.1.1 Corps propre

Je rappelle ici brièvement quelques idées générales sur ce corps qui échappe tout autant au corps objet, corps qu'on dessine sur les planches d'anatomie, qu'au corps tel que se le représente le sujet conscient au moyen de vécus corporels.

⁴ Je reprends ici des éléments développés dans un article que j'ai publié dans la Revue canadienne d'esthétique. Guylaine Chevarie-Lessard (2003), Le peintre calligraphe : l'acte créateur comme perfectibilité du corps propre. *Revue canadienne d'esthétique*, (8). Consulté à l'adresse http://www.uqtr.ca/AE/Vol_8/libres/Chevarie.htm

⁵ Je m'inspire ici d'un ouvrage de Jean-François Billeter, *L'art chinois de l'écriture*, où il essaie de traduire dans l'idiome de la philosophie occidentale l'expérience du calligraphe. C'est à ce dernier également que j'emprunte cette notion de perfectibilité du corps propre, terme qu'il invente pour traduire en langage phénoménologique une expérience pensée par la philosophie taoïste. Voir plus particulièrement le « Chapitre 7 : le corps actif » dans Jean-François Billeter, *L'art chinois de l'écriture*, (Genève : Skira, 1989), 157-202.

Le « corps propre » [dit Jean-François Billeter (1989)] est *notre* corps, celui dont nous ressentons directement et de manière permanente la présence, tandis que le « corps objet » est le corps de l'autre, celui que nous percevons du dehors comme un objet et dont nous avons, entre autres, une représentation visuelle. (p. 136)

Merleau-Ponty (1945/1976) précise dans la *Phénoménologie de la perception* que le corps propre se définit avant tout par sa spatialité, toute sensible et non abstraite, qui marque la limite entre le dedans et le dehors. Il dit qu'il faut éviter une interprétation statique qui le réduirait à un dedans qui s'opposerait à un dehors et dont la frontière serait la peau. Plutôt qu'une forme ou une structure, le corps propre s'avère davantage une posture de prise envers le monde et envers autrui; une posture qui se forme dans l'action, dans l'activité, le mouvement, tout autant physique, comme peut l'être la marche, que métaphorique, comme peut l'être la parole.⁶ C'est en étant dans une situation donnée, c'est-à-dire quand nous sommes tout tournés vers le dehors, que l'espace au-dedans prend de l'épaisseur.

Si le corps propre se révèle par le mouvement, j'ose dire, en m'inspirant de l'ouvrage de Jean-François Billeter (1989), *L'art chinois de l'écriture*, qu'il est en transformation; il se modifie au cours de la vie et il n'a pas le même degré d'élaboration pour tous.⁷ Certains le subissent et se détournent continuellement de sa présence sourde, mais lancinante. D'autres arrivent à en jouer pour donner une portée plus significative à leur geste. C'est le cas des danseurs, de certains peintres dont l'expérience du geste se rapproche de l'exercice de la calligraphie même s'ils ne

⁶ C'est ce que Merleau-Ponty a appelé une spatialité de situation dans la *Phénoménologie de la perception*. Elle s'oppose à une compréhension abstraite où la spatialité est interprétée en terme de position grâce à des coordonnées géométriques. Maurice-Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, (Paris : Gallimard, 1976; réimpression, 1945), 116-117.

⁷ Voir « Chapitre 6 : Le sens du corps » dans Jean-François Billeter, *op. cit.*, 135-156.

peignent pas des signes chinois.⁸ On ne peut comprendre cette sensibilité particulière au corps propre, qui prend appui sur le sens commun, dans le mouvement aussi banal que la marche, sans revenir à la genèse du corps propre. C'est ce qu'a fait le psychanalyste Sami-Ali (1974), après Freud et Lacan, auquel j'emprunte ici une partie de la réflexion.

On ne peut retrouver le corps propre sans en penser ses tout premiers moments, alors qu'il est en formation, en gestation. Si le corps propre peut se tenir verticalement et devenir précis dans ses avancées vers l'autre et vers le monde, voire même se perfectionner dans la calligraphie, au départ, il en était tout autrement : le corps visible qui me permettait d'être au monde était en fusion avec le corps maternel. Chaque fois que ma mère s'en allait, c'est ma prise envers le monde qui faisait défaut, je disparaissais avec celle qui me soutenait, ma propre présence me manquait, du moins c'est ainsi que je vivais les choses. L'écart entre le corps voyant et le corps visible était plutôt de l'ordre d'une coupure tragique que j'ai dû amoindrir en détachant tranquillement le corps visible du corps maternel pour le faire mien. Il a fallu faire exister ce corps visible au-dedans pour ainsi transformer la distance vécue violemment en une véritable profondeur intérieure qui m'a permis d'être seulement plus présente au monde et à l'autre, voire plus intense dans mes gestes créateurs. En même temps que l'être devient ainsi autonome et trouve ses propres assises pour se développer et vivre séparé du sein maternel, le corps propre s'aiguise et se singularise jusqu'au moment où il atteint une posture suffisamment stable pour pouvoir agir seul et marcher. C'est à ce moment que définitivement il cesse d'être une préoccupation, qu'il se retire pour vivre une vie cachée, diffuse, retirée derrière chaque geste, chaque

⁸ Je pense entre autres à des peintres comme Henri Michaux ou encore à Paul-Émile Borduas qui ont tous deux à leur manière une assurance, une présence dans le geste qui dévoile une activité du corps propre particulièrement consciente d'elle-même et exercée. Le trait très rapide et spontané révèle tout un travail de réappropriation du corps propre qui l'a précédé. Pour en savoir plus sur le rapport entre calligraphie et peinture occidentale, je rapporte le lecteur au « Chapitre 8 : Les traces de l'activité » dans Jean-François Billeter, *op. cit.*, 203-268.

parole quotidienne, qu'il ne continue pas moins de porter et d'être teinté d'un style particulier.⁹

Ce détachement de soi d'avec la mère qu'est l'avènement du corps propre s'effectue grâce aux mouvements dansants, ludiques que l'enfant fait naturellement, mais non innocemment.¹⁰ Parmi ces mouvements, il en est un qui est d'un grand intérêt pour mon propos : il prend son crayon et se met à dessiner. Le jeu du dessin n'est pas d'abord pour lui la question de reproduire une forme, mais un « faire ». Le geste de dessiner devient le but du jeu, il lui permet peu à peu d'intégrer ce corps dont les mouvements qui, pour nous, sont devenus naturels, restent encore pour lui marqués d'étrangeté.¹¹ L'enfant « ne copie pas l'homme, il le campe », dit Henri Michaux, il se dresse lui-même sur le papier (cité dans Billeter, 1989, p. 142). Les traits sont moins les révélateurs d'un paysage, d'un chien ou d'une petite fille, qu'un autoportrait originaire du corps propre et de son histoire en train de s'écrire. La

⁹ Je m'inspire en partie ici du chapitre « II-Clinique » de *L'espace imaginaire* où Sami-Ali fait état de deux cas cliniques où l'avènement du corps propre dans le lien avec la mère pose des difficultés chez le sujet et conduit à un rapport à l'espace imaginaire problématique. Sami-Ali, *L'espace imaginaire, Connaissance de l'inconscient* (Paris : Gallimard, 1974), 24-41. Voir également Jean-François Billeter, *op. cit.*, 140-143.

¹⁰ Sami-Ali (1974) reprend l'analyse de Freud à propos du Fort-da : le jeu de la bobine et du fil. Ce serait un des premiers jeux qui permet à l'enfant d'assimiler la séparation avec la mère d'une manière moins souffrante, mais non tragique. L'enfant joue à lancer et à retrouver la bobine, laquelle représente imaginairement à la fois le corps de la mère, comme son propre corps. En lançant et retrouvant l'objet, l'enfant apprend à voir et à intégrer au-dedans son corps visible. Dans ce jeu de perte et de retrouvailles, un processus complexe empreint de sentiments contradictoires est en train d'advenir chez l'enfant : le corps propre se découvre à la fois comme ici et là-bas. Voir Sami-Ali, *op. cit.*, 43-44.

¹¹ Sami-Ali analyse également des dessins d'adultes ayant certains troubles psychiques et fait voir comment ces échappées sur le papier sont révélatrices de leur corps propre troublé. Voir analyse des cas Ibid., 86-123.

calligraphie, à côté ou après le dessin, retrouve cette exploration du corps propre afin de le perfectionner davantage.¹²

1.2.1.2 La perfectibilité du corps propre au moyen de la calligraphie¹³

Le geste du calligraphe n'est pas un simple exercice physique qui se concentrerait dans le poignet et dont le but ultime serait de reproduire visuellement les signes sur le papier en suivant le modèle du maître. Si certains calligraphes en sont devenus fous, c'est que quelque chose là dépasse le corps objet, de même que le signe sur la feuille. Pour comprendre de l'intérieur de quoi il s'agit, on doit savoir que, pour l'Oriental, prendre le pinceau, c'est se saisir soi-même d'abord et avant tout (Billeter, 1989, p. 160). C'est faire revivre différemment l'exploration du corps propre qui a marqué l'enfance (Ibid., p. 157). Le geste devient une manière de se camper, comme pour l'enfant, mais cette fois, autrement, plus justement par rapport à soi. Prendre le pinceau, c'est une façon pour le corps de se faire exister comme sujet et de trouver sa voix, ce que Billeter appelle « l'émergence de la personnalité » (pp. 125-132). C'est donc entrer dans un état de détente et d'attention particulièrement aigu, mais à quoi? La calligraphie est d'abord une pratique, un mouvement, un « faire » qui implique le corps entier.

Le geste doit commencer à la plante des pieds et passer par la verticalité du corps jusqu'à la tête, pour ensuite descendre au poignet, nous ressasse le maître quand on commence à apprendre cette « technique » ou plutôt cette méthode. Le geste est un

¹² Il est aussi intéressant de noter que les enfants chinois apprennent à écrire d'abord dans l'imitation des gestes qui sous-tendent les caractères plutôt que par l'imitation de la représentation visuelle de l'idéogramme. L'écriture commence par le geste et non par l'image visuelle du signe. Et le geste exige le corps entier. Il n'est pas un simple mouvement de la main. Ce geste à l'origine de l'écriture et de la peinture permet de perfectionner le corps propre. Jean-François Billeter, *op. cit.*, 86-125.

¹³ Je reprends ici l'essentiel de la pensée de Jean-François Billeter sur le corps propre dans la calligraphie.

souffle qui doit être maîtrisé. Ce mouvement, loin d'être une simple image mentale qui accompagne le tracé, devient compréhensible si on le compare aux mouvements du danseur.

Dans la calligraphie comme dans la danse [écrit Tim Ingold (2013) en paraphrasant Billeter], l'artiste concentre toute son énergie et sa sensibilité dans une série de gestes extrêmement contrôlés. Les deux requièrent la même préparation et la même attaque qui, une fois lancées, sont exécutées rapidement et sans aucun temps d'arrêt. De même, le corps entier participe à l'action. (p. 175)

Quand je me mets à danser, je fais cette expérience étrange : mon corps propre auquel depuis longtemps je ne faisais plus attention, grâce aux mouvements dansés, refait surface et sort de l'oubli. Quelque chose a été dérangé, j'ai l'impression d'être désarticulée, la coordination n'est plus là, du moins ne va plus de soi, le mouvement part du bras, mais les pieds ne suivent plus. L'angoisse, l'inquiétude de son avènement surgit à nouveau, une étrangeté me saisit, les zones inquiétantes remontent à la conscience, le corps propre commence à devenir parlant. Pour l'apprenti calligraphe, le même phénomène se produit. La lenteur donne tout le temps nécessaire au sujet pour réaliser l'écart qui s'introduit en lui entre le corps propre et le corps objet. Rien ne va plus de soi. Chaque geste demande un travail, une écoute, un effort à ce qui est en train d'advenir en soi et sur le papier, dans ce corps qui n'est plus tout à fait ce que j'étais puisque je suis en train de le transformer, de me le réapproprier.

La posture que la philosophie orientale appelle « faire le Vide », n'est en fait qu'une méthode d'écoute des tournures singulières du corps propre qui révèlent son histoire. À cet égard, l'apprentissage de la méthode n'est pas anodin. Il offre un cadre fixe qui sort le corps de son rapport naturel au monde. Par ce dérangement, il permet à la singularité oubliée et non encore advenue à la conscience, de devenir connaissance. Pendant l'apprentissage de la routine des traits, l'écart vécu d'abord

douloureusement, redevient avec la pratique une véritable profondeur heureuse et motrice de création. Au lieu d'être subi, le corps propre est travaillé. Le calligraphe peut désormais en jouer et, de là, donner plus de force à ses traits. Tout au long de cet apprentissage, le corps propre est en train de se parfaire. Parfaire ne consiste pas tant à changer de corps, à refaire son histoire, mais il s'agit plutôt de se réapproprier soi-même autrement et recréer celle que je suis qui était jusqu'alors demeurée enfouie : « le but est de retrouver progressivement l'activité unifiée que nous avons perdue au cours de notre adaptation à la vie sociale et de recouvrer non seulement une santé perdue, mais l'entière jouissance de nous-mêmes. » (Billeter, 1989, p. 173) Le pari du calligraphe, comme celui du peintre, consiste donc en ceci : plus l'activité du corps propre sera au fait de ce qu'elle est, plus le geste et le trait auront de la force significative ou du souffle. Comme le dit Jean-François Billeter : « la passion qui anime les calligraphes est donc une passion de la connaissance et de la jouissance de soi. » (p. 167) Et cela, non comme un engluement dans les vécus personnels mais comme mouvement universel qui porte le singulier à l'expression, à la connaissance. L'exercice de la calligraphie ou encore de la danse est une manière de s'affirmer comme sujet et de trouver sa voix. Le sujet est ici appréhendé comme le corps propre et c'est en perfectionnant l'activité du corps propre que l'on devient plus justement soi-même.¹⁴ L'exercice de la calligraphie, après le corps dansant, est une manière de perfectionner la voix quand elle est prise dans le corps en mouvement.

§

¹⁴ « Peut-être pouvons-nous tenter d'appréhender ces faits dans leur généralité en posant que l'une des premières différences entre la pensée chinoise et la pensée occidentale réside dans leurs conceptions différentes de la subjectivité et en admettant que, si nous l'avons située dans l'esprit ou la conscience, les Chinois l'ont placée dans le corps propre tout entier. » Jean-François Billeter, *op. cit.*, 281. J'aborderai la question du sujet dans une perspective psychanalytique dans la prochaine section. Sans vouloir réconcilier ces deux conceptions, elles me permettent chacune à leur manière d'éclairer deux facettes de l'expérience contenues dans le travail pictural d'une part et dans l'écriture d'autre part.

1.3 Naissance de la voix littéraire

L'autre : Qu'as-tu fait ensuite?

Moi : Après quelques mois de flottement et de questionnement, j'ai finalement quitté le doctorat en Études littéraires pour entreprendre des études au baccalauréat en arts visuels à Concordia. J'y suis entrée en 2006. Mais ce n'est qu'en 2008, lors de ma dernière année de scolarité, que j'ai eu l'impression d'avoir retrouvé la trace du chemin que j'avais laissée en quittant mes études en littérature.

L'autre : Quelle a été cette trace?

Moi : Je suivais un cours d'installation. La première idée qui m'est venue comme point de départ de ma première installation a été d'enregistrer ma respiration lorsque je marche de la maison de campagne de mon ami intime Patrice¹⁵ jusqu'à la rivière qui borde le terrain. Cette trace audible de mon corps marchant et scandant un rythme par le souffle a été un moment décisif qui m'a tout à coup fait retrouver mon chemin.

L'autre : L'expérience du corps marchant, voire dansant, avait maintenant une nouvelle trace et cette trace était audible et non plus seulement visible.

Moi : La parole du corps pouvait maintenant s'entendre.

L'autre : Étais-tu consciente de ce que tu faisais au moment où tu marchais de la maison à la rivière?

Moi : Non. C'est lorsque j'ai écouté l'enregistrement que je me suis rendu compte à quel point ce qui était donné à entendre était intime et marqué par un rythme presque obscène.

¹⁵ Patrice Joly enseigne le théâtre au Cégep de Saint-Jérôme. Il écrit des pièces et réalise des mises en scène à la jonction entre le théâtre, la danse et le mime.

L'autre : Obscène?

Moi : Oui. Après l'avoir écouté, je l'ai fait entendre à mon ami Patrice qui a confirmé y avoir entendu ce que j'y entendais moi aussi. Mais cette respiration ne me suffisait pas, il y manquait des mots. C'est alors que je suis allée m'installer au bord de la rivière avec mon petit cahier et j'y ai écrit un court texte inspiré par le rythme de ma respiration entendue dans l'enregistrement. L'écriture était très fragmentée : des mots, plutôt que des phrases. J'ai écrit ce texte très rapidement en essayant de saisir un état inspiré de ma respiration plutôt qu'un désir de raconter une histoire ou d'en faire un récit. Je suis revenue lire à haute voix ce texte à Patrice. Et c'est dans cette lecture à haute voix que la conscience de ce que je venais d'écrire m'est apparue. Je venais d'écrire mon premier texte du lieu d'où avaient émergé mes premiers dessins : le lieu du corps. La parole avait non seulement trouvé un mouvement et une trace visible, elle avait maintenant une inscription audible et des mots.

L'autre : Avec le texte, qu'as-tu fait ensuite?

Moi : Le texte n'était pas d'abord à lire, mais il était à entendre. Pour qu'il puisse rencontrer l'audible de ma respiration, il devait trouver une perspective sonore. C'est alors que j'ai fait l'enregistrement de ma voix lisant le texte; celui-ci devenant une partition.

L'autre : Le corps est devenu une voix audible à partir de ce moment?

Moi : Oui. Le corps dansant est devenu non seulement un mouvement, mais une voix, une voix avec un rythme, un souffle.

L'autre : Et avec l'enregistrement de cette voix et de cette respiration, tu as réalisé une installation.

Moi : J'ai pensé à une performance et à une mise en espace dont le coeur était l'audible de ma respiration et de ma voix lisant mon texte. Après cette première installation, j'en ai réalisé deux autres sur le même principe. Ces trois installations se présentaient comme des portraits : portait d'un amant, portrait de ma mère, portrait d'un ami.

L'autre : À travers ces installations, tu as trouvé ce que tu appelles une voix littéraire.

Moi : Si je reviens à mon expérience, je dirais d'abord que j'ai compris ce que j'appelle « voix littéraire » par l'œuvre de Céline dont je te parlais plus tôt.

L'autre : Alors qu'y avait-il dans l'œuvre de Céline, *Féerie pour une autre fois* (1952/1954/1995), qui t'a ouvert la voie à cette voix littéraire?

Moi : Il y avait avant toute chose un style.

L'autre : Un « style »?

Moi : Le « style » n'est pas une pure forme. Céline parle du style comme d'une petite musique qui rythme le phrasé. Ce rythme chez Céline est très proche de l'oralité : ses célèbres trois points qui scandent son souffle d'une manière si singulière. Le style est ce travail de l'écriture qui permet de toucher à l'émotif, d'entrer dans le vif de l'expérience, d'être au cœur de l'événement. Céline raconte dans ses *Entretiens avec le professeur Y* (1955/1983, p. 100) comment le travail du style, ce style émotif comme il le dit, s'apparente à une astuce pour déjouer les lois de la réfraction. Cette astuce consiste à casser le bâton avant de l'entrer dans l'eau et, de cette manière, il apparaîtra droit même sous l'eau. Le style émotif est une manière de casser le bâton pour laisser croire que l'écriture vient directement du parlé et, dans le parlé, ce qui est recherché, c'est l'expérience d'un « je » saisi sur le « vif », soit un corps.

L'autre : La parole de Céline, qu'on entend dans son écriture, est une parole inscrite au plus près du corps.

Moi : C'est ce que j'appelle le style.

§

1.3.1 Du corps à la voix : la découverte du style avec Céline

La faiblesse de l'art européen, c'est d'être objectif. Regardez l'art asiatique. En Asie, le maître des arts, la peinture, veut d'abord *ne pas faire de la réalité*. Si c'est réel, ça ne vaut rien [...] Dans l'art oriental, un oiseau qui a vraiment l'air d'un oiseau, c'est à biffer quoi. Il faut que ça soit *stylisé*.

(Céline cité dans Donley et Céline, 2000, p. 158)

Mais qu'est-ce que ce style? Le style chez Céline, c'est l'imaginaire qui nous permet de toucher au réel. Le réel n'a rien du réalisme objectif qu'il associe à l'art européen. Le réel, c'est ce qui est senti, vécu à travers son style émotif, le parlé à travers l'écrit. Nicole Debie (1990) dit à propos de Céline :

Nous assistons, fascinés, à ce travail métaphorique, ce dialogue entre l'imaginaire et le réel; car, à l'inverse des surréalistes et des artistes ratés, le réel n'est jamais absent chez Céline. L'auteur y défère et le valorise; notre réalité s'en trouve enrichie, ce qui nous paraît la fonction même de l'art. (p. 152)

Pour la psychanalyse lacanienne, le réel n'est pas à confondre avec la réalité des faits, des souvenirs. Le réel c'est la rencontre manquée avec l'objet primordial impossible qui comblerait le désir. Le réel c'est « l'impossibilité de la Chose » (Juranville, 1996, p. 84). C'est en ce sens que l'œuvre de Céline concerne le réel. Céline ne nous fait pas rêver à un monde idéal, à un amour parfait, il ne nous fait pas imaginer un objet qui comblerait nos désirs. Céline nous plonge dans un corps de chair, de boue, un corps écorché, avec la légèreté du corps dansant : sa petite musique. Au-delà du fait de raconter une histoire, d'ailleurs l'histoire est secondaire dans les romans céliniens,¹⁶ surtout à partir de *Féerie pour une autre fois*, la littérature permet de faire surgir le réel à travers l'imaginaire. Son astuce passe par cette musique. Son style est pris dans le corps, dans un rythme, un souffle, une respiration. Le style est musical, mais aussi mouvement.

Dans *Féerie pour une autre fois*, ce roman qui marque dans l'écriture célinienne une rupture a pour « objet » essentiel ce style. La trame narrative, une nuit de bombardement à Paris au printemps 1944, est mise au second plan par rapport à l'expérience même de ce bombardement qu'il réussit à nous faire sentir de l'intérieur par sa petite musique.¹⁷ Dans le roman, deux personnages, deux figures emblématiques incarnent plus particulièrement ce qui est en jeu dans ce style : le personnage du peintre, Jules, et la danseuse, Lili, qui est aussi la femme de Ferdinand, éponyme de Céline.

¹⁶ « Y aura plus de récit! Et voilà! Y aura plus d'Histoire!... » dans *Féerie pour une autre fois* (Paris : Gallimard, 1995; réimpression 1952 et 1954), 392.

¹⁷ Voir la préface de Henry Godard dans *Ibid.*, 12-13.

1.3.1.1 Le peintre lyrique

Au départ, entrer dans la lecture de *Féerie pour une autre fois*, c'est comme pénétrer un brouillard où les lieux, les temps se confondent, où la linéarité du récit, de la pensée, voire la structure même de la phrase s'en trouve bouleversées. J'ai cru, d'abord, à un délire. Puis, tout à coup, est apparu dans ce magma de paroles, un peintre. Ce peintre ne peignait pas des scènes réalistes ou encore des portraits. Jules,¹⁸ cul-de-jatte, peignait au sol ou encore la toile posée contre le mur (Céline, 1952/1954/1995, p. 177), comme je le faisais moi-même. Son corps traînait dans la boue, dans le plâtre, les couleurs, les huiles (Ibid., pp. 178-179). Ses peintures ne suivaient pas les lois de la perspective géométrique de la peinture européenne, ses toiles, il les accrochait au plafond : « son plafond était à se souvenir... tout des paysages à l'envers!... toutes ses toiles fixées au plafond... » (Ibid., p. 181) Mais c'est dans *Normance*, la deuxième partie de *Féerie*, que Jules fait voir tout son potentiel. Au moulin, situé sur le toit de l'immeuble où ils habitent, Jules et Ferdinand, le peintre dirige avec sa baguette les avions américains, « il orchestre tout! C'est lui qui oriente les foudres!... » (Ibid., p. 268) et tout le paysage s'en trouve transformé : un véritable feu d'artifice extrêmement coloré naît sous les gestes du peintre, « il oscille, il roule d'un bord de l'autre... jusqu'à la rampe... cogne... reroule!... toute l'illumination sur lui! Bosco tronc! Toutes les couleurs!... vert... violet... rouge... les reflets des explosions dans l'air!... de terre!... » (Ibid., p. 278). Le Ciel et la Terre semblent se confondre, « les toits renversés! Caves en l'air!... c'est méditatif quand même!... que Jules est complice?... c'est possible! Il est là-haut!... certain!... et il a des

¹⁸ Pour le personnage de Jules, Céline s'inspire de son ami peintre Gen Paul. Céline a rencontré Gen Paul dans des cours de danse. Les deux fréquentaient les ballerines. (Extrait d'un entretien avec Gen Paul à l'émission « Bibliothèque de poche » de Michel Polac, O.R.T.F., 2^e chaîne de la télévision française, 8 et 18 mai 1969. Consulté le 9 juin 2015 à l'adresse : <http://louisferdinandceline.free.fr/indexthe/genpaul/entretien.htm>). Gen Paul peignait, entre autres, des paysages expressionnistes et aurait eu une période calligraphique, selon le spécialiste de Gen Paul en France, André Roussard. Ibid. Voir également des reproductions de ses œuvres dans Carlo A. M. et Gen Paul, *Gen Paul*, (Paris : Transédition, 1986), traduit de l'américain par Anne Barres.

gestes... » (Ibid., p. 268) Les meubles des appartements semblent danser sous la musique des bombes, les corps des différents locataires s'entremêlent.

Je suis pas dupe! La réflexion! C'est des effets d'optique, tout! Tous les immeubles jusqu'à Francoeur... et les boutiques et les arbres... [...] tout est projeté au-dessus des nuages! les silhouettes des choses!... [...] je fais la part de l'optique! Elle est prodigieuse l'optique! Les immeubles retombent plus de l'atmosphère, ni les maisons, ni les églises... ni Jules, de son sémaphore!... c'est la sarabande!... de la bamboula de bombes en mines! Crèvement des surfaces! (Ibid., p. 295)

Bref, les règles de la perspective et de la gravité semblent ne plus tenir, et tout le roman devient une peinture expressionniste : « qu'ils se rendent compte des circonstances! De la révolution de l'Espace... (...) et je leur répète : le ciel est sous nous! Messieurs, Dames! On roule dessus! » (Ibid., p. 346) La voix de Céline a quelque chose de pictural. La troisième dimension semble disparaître au profit de la surface : « toute l'émotion dans la surface! » (Céline, 1955/1983, p. 75) Les différents temps, lieux, les corps des personnages, tout semble s'entremêler et faire apparaître une profondeur dans la surface même : « Et toute la Surface avec moi! Hein? Toute la Surface! Embarquée! Amalgamée dans mon métro! Tous les ingrédients de la Surface! Toutes les distractions de la Surface! De vive force! Je lui laisse rien à la Surface!... je lui rafle tout!... » (Ibid., p. 84) La surface n'est plus le lieu d'une fuite imaginaire, c'est « la fin des écrans », dit-il (Ibid., p. 72). On se retrouve plutôt au cœur du réel, dans les souterrains du métro. Dans cette peinture orchestrée par Jules, les mots semblent devenir une explosion de gestes, de couleurs. La voix prise dans le corps du peintre devient gestuelle. Cette gestualité se perçoit à travers ce qui nous est raconté, mais aussi par le rythme même du phrasé : la phrase devient mouvement.

1.3.1.2 La danseuse

À travers le personnage de Jules, j'ai trouvé une manière d'entrer dans l'œuvre de Céline et de commencer à comprendre ce qu'il en était du style émotif et, plus globalement, de la voix. La figure de Lili et des danseuses viennent renforcer la dimension rythmique et mouvementée de cette voix. Pour Céline (1952/1954/1995),

les danseuses, les vraies, elles sont faites d'ondes pour ainsi dire!... pas que de chairs, roseurs, pirouettes!... leurs bras, leurs doigts... vous comprenez... les mains seulement! Les doigts... un geste, une grâce... c'est tout... la fleur de l'être... [...] une danseuse vous sauve. (p. 124)

On pourrait presque dire que, pour Céline, la danseuse évoque un corps propre perfectible, comme celui du calligraphe. C'est la légèreté de l'être qui s'exprime dans ce corps travaillé par la danse alors que les corps en général sont lourds. Les danseuses, « leurs formes hors de chairs, leurs mirages, pas des êtres là de juste viande! [...] où qu'on irait mort, sans danse? Ah! Ah! Moi qu'ai vingt ballets pas dansés! Qui le seront jamais! En pleine spiritualité donc! » (Ibid., p. 201) La danseuse est une métaphore pour parler du style. Plus qu'une simple analogie, la danse, inséparable de la musique, est centrale dans l'œuvre de Céline. (Debrie-Panel, 1984, p. 100) « De même que la danseuse transcende le corporel par le geste, de même Céline prétend transcender "les mots" par la gestuelle de la parole », écrit Débrie (1990, p. 135). Par la danse s'exprime la vie, l'émotion vécue à travers le rythme et les mouvements. La danseuse dans l'œuvre de Céline est « l'image idéale d'un être [écrit encore Débrie (1984)] qui s'inclut tout entier dans le geste déclenché par l'émotion. [...] Pas de vie sans mouvement, pas de mouvement sans émotion » (pp. 101-102). Et ce mouvement et cette émotion se font sentir dans la phrase même :

Puisque la vie est danse, il faut faire danser ce que l'on veut animer. La logique est impuissante à traduire une émotion [...] La phrase de Céline est

[...] semblable au geste de la danseuse; son rythme s'identifie à ce que l'on décrit, et cette description se sert, le plus souvent, de son mouvement. (Ibid., p. 118)

La linéarité de la phrase n'existe pratiquement plus : la phrase est trouée de toutes parts par des trois-points, des points d'exclamation. Et ceci donne un rythme, un mouvement, une respiration, un halètement qui nous va droit au cœur, qui nous entre dans le corps. Le bombardement de Paris est vécu de l'intérieur grâce à ce style émotif qui emprunte à la danse sa virtuosité. Le ballet, chez Céline, sensible dans le rythme est loin de la figure académique de la danse classique (Ibid., p. 103). Au contraire, à lire Céline, je me suis retrouvée dans un ballet tout à fait contemporain, où les corps sont mis à nu, s'entrechoquent parfois avec violence, où parfois ils sont assez acrobatiques et où la musicalité qui les anime est saccadée, rapide, dynamique.

1.3.1.3 Le « je » à vif

L'écriture, portée par le style émotif, permet d'aller directement au « trognon de l'être ». Prendre le métro pour aller directement dans ce trognon, c'est

aller directement à son but par *l'intimité même des choses* [écrit Céline à son ami Michel Hindus]. Mais cela ne va pas sans imprimer à la pensée un certain tour mélodieux, mélodique, un rail... et *n'en dériver, dérailler à aucun prix*. Il faut s'enfoncer dans le système nerveux, dans *l'émotion* et y demeurer jusqu'à l'arrivée au but. (Hindus et Céline, 1969, p. 138)

Et Céline de dire encore :

je m'intéresse peu aux hommes à leur opinion et même pas du tout... c'est leur trognon qui m'intéresse pas ce qu'ils disent mais ce qu'ils sont... la chose en soi... presque toujours le contraire de ce qu'ils racontent c'est là que je trouve ma musique... dans les êtres... mais malgré eux et pas dans

l'angle qu'ils me présentent je les viole... en toute gentillesse bien sûr mais sans pitié... je suis « voyeur » pas exhibitionniste pour un sou... sauf en écrits... la preuve! D'où ma tendance au roman mon inaptitude absolue au théâtre j'imagine... (Ibid., p. 150)

Céline va à l'encontre du théâtre, du cinéma, de la photographie, qu'il associe aux images, aux mirages.¹⁹ Il se bat contre les romans qui nous éloignent de l'être, de la profondeur de la surface, du réel. Le style, c'est un moyen de tordre l'imaginaire pour prendre le métro et aller directement au cœur du système nerveux, toucher le corps du lecteur dans sa chair :

le gland, les couilles, votre ultime jus, frémissant, ahanant d'attente de votre dépeçage, tenant plus sous leurs airs convenables... [écrit Céline en s'adressant à son lecteur] Anticipant, égarés de comment vous allez vous tordre, dégueuler votre foie!... (Céline, 1952/1954/1995, p. 39)

Qu'y a-t-il dans ce corps disloqué, dépecé, écorché, au fond complètement disséqué du lecteur, mais surtout de l'écrivain? Au cœur de cette voix prise dans le corps, il y a un « je » à vif.

Votre technique?... oui... votre invention!... vous y tenez à votre invention, hein! C'est votre « je » partout, votre invention!... la belle astuce!... le « je » perpétuel! Les autres sont un peu plus modestes!

-Oh! Colonel, oh! Colonel!... moi, la modestie en personne! Mon « je » est pas osé du tout! Je ne le présente qu'avec soin!... mille prudences!... je le recouvre toujours entièrement, très précautionneusement de merde!

[...]

-Sacrée loi!

¹⁹ « (...) le cinéma reste tout au toc, mécanique, tout froid... il a que l'émotion en toc!... il capte pas les ondes émotives... » Louis-Ferdinand Céline, «Entretiens avec le professeur Y», dans *Collection Folio* (Paris : Gallimard, 1983; reprint, 1955), 25. « la photo est pas émotive... jamais!... elle est figée, elle est frigide... comme le cinéma... avec le temps elle tourne grotesque... comme le cinéma forcément, que grotesque!... elle peut que ça!... » Ibid., 28.

-Vous pouvez le dire! Le « moi » coûte énormément cher!... l'outil le plus coûteux qu'il soit! Surtout rigolo!... le « je » ne ménage pas son homme! Surtout lyrique drôle!

-Et pourquoi donc?

-Prenez note! Prenez encore note! Vous relirez tout ça plus tard... *il faut être plus qu'un petit peu mort pour être vraiment rigolo!* Voilà! Il faut qu'on vous ait *détaché*.

[...]

-« Je » à la merde et « détaché »?... C'est la formule?... si je comprends bien?...

[...]

-Je vous précise... si vous êtes artiste à salons, pour salons, pour patronages, pour Cellules, pour Ambassades, pour Cinémas, vous vous présentez comment?... en habit, pardi!... en bel uniforme!... c'est entendu! En chromo!... il le faut!... mais si vous êtes côté : lyrique?... né lyrique?... réellement lyrique!... alors, ça va plus!... y a plus de costumes pour votre nature!... nerfs à vif, qu'il faut vous lancer, vous présenter!... vos nerfs à vif!... les vôtres!... pas les nerfs d'autrui!... oh, là, non! Bien les vôtres!... plus qu'à poil!... à vif!... plus que « tout nu »!... et tout votre « je » en avant!... hardi!... pas de tricheries!

(Céline, 1955/1983, pp. 55-57)

Mettre son « je » sur la table, c'est autrement que d'y présenter son « moi », ses beaux atours, ses exploits intimes. Pour le présenter tel qu'il est, il faut s'en détacher, être « un petit peu mort »; se détacher de soi, pour mieux aller au trognon de l'être. Il faut plonger dans la merde, dans la boue, pour atteindre la légèreté de la danseuse, pour être peintre lyrique. Et ce « je », c'est avant tout une voix, une voix parfois drôle chez Céline, mais qui émerge du sujet.

1.3.1.4 Le style de Céline à l'atelier

À travers l'œuvre de Céline, j'ai découvert qu'il pouvait y avoir dans l'écriture même, par le style ou ce que j'appelle une voix, une jonction possible avec mon travail gestuel en peinture et mon corps dansant. Quand j'ai écrit le premier texte pour ma première installation en 2008, j'ai eu l'impression de m'approprier la découverte

de Céline. Évidemment, la voix qui se manifeste dans ce texte n'a pas le même rythme, ni la même respiration que celle du style émotif, mais elle est teintée de cette lecture qui a été décisive pour son avènement. Voici ce texte :

Mes lèvres sur les siennes.
 Rouge. Doux. Sucré.
 Elles se prennent entre mon cou et mes lèvres...
 Une main, dans mes cheveux.
 Ses mains, ses mains. Sur mes seins.
 Chaud... Dur... Là où je ne peux dire.
 De l'intérieur. Ce souvenir. De l'instant.
 Mouillé.
 Lentement.
 Puis plus vite.
 Rester.
 Salé.

Aller tout le long. Aller jusque-là...
 Mes lèvres sur son...
 Goûter. Sa rondeur...
 Halètement.
 Soupir.
 Goûter.
 Mes fesses sur son... Mes mains là...
 Caresse. Douceur. Mouvement.
 Danser avec.
 Seulement. Sans rien dire.
 Revenir à ce... Sans rien forcer.
 Il est là qui attend. En moi. Depuis longtemps.
 Ah! Si seulement...
 Non.
 Oui.
 Peut-être...
 Peur.
 Allez viens. Reviens.
 Seul. Avec lui.
 Silence...

Et non. Il revient. Sentir. Seulement...
 Pour la dernière fois peut-être...

Encore. Ne pars pas.
 Soulagement. Il est là.
 Ses mains.
 Tranquilles.
 Dans mes cheveux.
 Son souffle à mon oreille.
 Rose.
 Ses pieds.
 Ma jambe.
 Un sourire.
 Silence tranquille.²⁰

Dans ce petit texte, une scène se dessine, mais fragmentée, ambiguë. La parole est à fleur de peau. La scène est décrite de l'intérieur et non comme si elle se déroulait devant mes yeux. Je suis tournée vers le dedans, plus proche du sujet que de « l'objet ». De la même manière que je peins en mettant mon corps en jeu plutôt qu'en essayant de peindre un « objet » extérieur, dans ce texte je m'éprouve de la même façon. J'écris, comme je peins : c'est-à-dire en étant dans un état de grande concentration à ce qui se passe à l'intérieur de soi tout en étant tendue vers la trace à réaliser, ici des mots qui résonnent. Comme chez Céline, la voix littéraire qui s'expose ici remet en question ce qu'il appelle le Code de la langue française, ce code poussiéreux qui ne rend pas compte du parler à travers l'écrit (Céline, 1952/1954/1995, p. 160).²¹ La linéarité de la phrase est abandonnée au profit d'une phrase morcelée : des noms, des verbes, des adverbes séparés par des points plutôt qu'une phrase classique. La phrase se décompose, elle est trouée de toutes parts, comme si je touchais là à une langue archaïque, inscrite au plus près du corps, avant qu'elle ne se symbolise. Toucher au réel avec les mots, voilà ce que cette langue

²⁰ Ce texte se retrouve également dans l'enregistrement *Une voix pour ne pas mourir*.

²¹ Dans la lettre datée du 15 mai 1947 à Michel Hindus, Céline écrit : « En vérité mon apport aux lettres françaises a été je crois ceci, on le reconnaîtra plus tard, rendre le langage français écrit plus sensible, plus émotif, le désacadémiser [...] » Milton Hindus et Louis-Ferdinand Céline, *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*, (Paris : L'Herne, 1969), 137.

cherche à dire. Pour toucher au réel, il faut plonger en soi, y écouter ce qui vibre, sans chercher à former une belle écriture. En fait, le style n'a rien à voir avec cette belle écriture. Écrire, c'est simplement laisser venir ce qui en soi demande à parler, peu importe l'objet, peu importe la forme que cela prendra. Quand j'ai écrit ce petit texte, je ne savais pas ce que j'allais écrire avant de commencer à écrire, ni quelle forme il prendrait. J'étais presque aveugle ou du moins aucunement habitée par une représentation, seulement connectée à ma respiration. Le corps est en action quand la voix littéraire naît. La voix n'est pas préméditée, elle résulte d'un geste inscrit au plus près du corps avant que la conscience s'en mêle. Barthes (1968), en parlant du style, décrit bien cette voix que je cherche à dire ici : « Quel que soit son raffinement, le style a toujours quelque chose de brut : il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée, non d'une intention, il est comme une dimension verticale et solitaire de la pensée. » (p. 14) Le style n'est rien d'autre que cette manière singulière qu'a le corps de se mettre à parler sans savoir ce qu'il dira à l'avance. Ici, dans ce texte écrit au bord de la rivière, parfois le rythme appelle un silence, une pause, parfois le rythme devient plus haletant. Je n'ai pas écrit dans un style célinien. Ma voix est autre, mais elle vient du même lieu : d'un sujet à vif. L'objet est si proche que je n'arrive pas à en avoir une vision claire, j'en saisis des fragments plutôt qu'une vue en perspective. Je suis dans la surface même de cet objet, de cette scène. Le point de fuite est en moi, non à l'horizon. Le style, continue Barthes

n'est nullement le produit d'un choix, d'une réflexion sur la Littérature. Il est la part privée du rituel, il s'élève à partir des profondeurs mythiques de l'écrivain, et s'éploie hors de sa responsabilité. Il est la voie d'une chair inconnue et secrète; il fonctionne à la façon d'une Nécessité, comme si, dans cette espèce de poussée florale, le style n'était que le terme d'une métamorphose aveugle et obstinée, partie d'un infra-langage qui s'élabore à la limite de la chair et du monde. (pp. 14-15)

Trouver une voix dans l'écriture, c'est donc trouver sa manière particulière d'être sujet parlant dans le monde. C'est être au plus près de ce que le corps a à dire et ce qu'il dit passe non seulement dans le choix des mots, mais surtout dans ce qu'il y a entre les mots : le mouvement qui les lie les uns aux autres. En ce sens, la marche, la danse ou le geste du peintre ou de l'écrivain ne renvoient pas à une expérience si différente. Au contraire, un même corps les relie, du moins dans la manière dont j'en fais l'expérience à l'atelier.

§

1.4 La voix comme sujet de l'écriture

L'autre : Qu'arrive-t-il après ta troisième installation?

Moi : La troisième installation marque la fin de mes études en arts visuels à Concordia. Aussi, elle marque le début de l'écriture d'un long texte : *Une voix pour ne pas mourir*.

L'autre : Ce texte est-il écrit avec le même rythme, le même style que les trois autres?

Moi : Oui.

L'autre : Quel est le sujet de ce dernier texte?

Moi : J'ai peine à le dire. Le sujet ne peut être résumé en une seule phrase. Il parle de mon rapport à mes amis intimes, plus particulièrement de mon rapport à mon ami Patrice. Il parle aussi de mon enfance, de mon rapport à ma mère. Il parle de désir, de mort, de famille.

L'autre : Qu'est-ce qui fait l'unité de ce texte alors?

Moi : Je crois que l'unité vient du style, de la voix qu'on entend dans l'écriture. Cette voix vient du lieu du corps comme je le disais, mais j'ajouterais ici qu'elle cherche à dire sa propre origine. Il y a une voix et cette voix cherche à savoir d'où elle vient et où elle va. Elle cherche à cerner sa difficulté à advenir. La voix est au plus près de cet infra-langage qui la fait être nécessaire pour soi tout en étant donnée à entendre à l'Autre.

L'autre : Donc cette voix semble être le sujet de ce texte et non les éléments autobiographiques qui s'y trouvent.

Moi : En fait, les éléments autobiographiques apparaissent dans le texte parce que la voix cherche à dire par où elle a passé pour advenir.

L'autre : Qu'est-ce qui te gêne avec ce caractère « autobiographique »?

Moi : L'impression que « l'autobiographique » en soi n'est d'aucun intérêt pour quelqu'un d'autre.

L'autre : Tu as sans doute raison, « l'autobiographique » n'a en soi qu'un intérêt analytique. L'écriture se situe à un autre niveau. Pour qu'il y ait écriture, la voix doit porter les éléments autobiographiques sur une autre scène : en révéler leur « vérité ». Quelle est la nature de cette « vérité » d'après toi?

Moi : C'est une certaine obscénité, mais qui n'est pas de l'ordre du pornographique, ni du spectaculaire. Ce n'est pas là que se cache la véritable mise à nu. Cette voix révèle au grand jour ce qu'il y a de plus singulier en soi, la structure même de ce que je suis en tant que sujet, sans détour. Et cette voix s'adresse à l'autre, voire à l'Autre. Elle est donnée à entendre à l'Autre. Elle ne me concerne pas « moi » uniquement.

L'autre : En 2008, qu'est-ce qui t'a autorisée finalement à écrire à partir de ta propre expérience, à prendre cette expérience comme « objet »?

Moi : L'élément déclencheur est la lecture d'un passage du journal d'André Major *L'esprit vagabond* (2007). Ce passage dit ceci :

Quelle que soit la forme qu'il emprunte, le plaisir d'écrire tient moins à la satisfaction de s'exprimer comme c'est le cas dans l'adolescence, qu'à ce pouvoir du langage d'approcher une approximative vérité de l'existence en nous faisant accéder à un niveau supérieur d'expression. Car les mots, en s'inscrivant au cœur de l'expérience, l'éclairent de l'intérieur et en donnent une version d'une évidence si neuve qu'elle en est métamorphosée. La force de cette évidence, on la décèle dans la justesse des détails et des images, tout comme dans l'écho qu'une telle parole trouve en nous. (pp. 131-132)

Cette lecture a coïncidé avec l'écriture de mon premier texte en 2008. J'ai l'impression que, lorsque je me mets à écrire, l'expérience s'en trouve éclairée, voire même transformée. Et je ne savais pas à ce moment-là que cette forme d'écriture pouvait être « littérature », c'est-à-dire qu'elle pouvait s'adresser à un public et faire œuvre.

L'autre : Le public occupe la fonction de l'Autre?

Moi : Peut-être. C'est peut-être ce qui me trouble et rend obscène cette écriture. Pour l'instant, c'est de cette manière que je fonctionne.

L'autre : Mais il me semble que l'écriture et la parole de l'analysant, par exemple, ne sont pas à mettre sur le même pied.

Moi : Dans l'écriture, il y a une mise en forme, ce que j'appelle une voix, qui n'existe pas dans la parole de l'analysant. En ce sens, cette écriture est bien œuvre même si elle est aussi proche de la confession.

L'autre : Comme pour les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau ?

Moi : Oui, c'est un des premiers dans l'histoire de la littérature à avoir pris l'écriture comme moyen de confession. Mais il est loin d'être le seul. Par contre, c'est, en ce qui me concerne, le premier qui a marqué mon imaginaire par sa manière de vivre l'écriture littéraire.

L'autre : Alors ce n'est pas Céline, mais Rousseau le premier écrivain qui a été signifant pour toi.

Moi : Oui. En effet.

§

1.5 Récit poétique comme autoénonciation

Comment parler de cette écriture où le « je » est à vif? Comment l'autobiographique devient matière pour une voix qui se situe sur une autre scène que le réalisme objectif? Quand d'autres parlent d'autobiographie, d'autofiction, d'autoanalyse pour décrire une écriture où le « je » est central, j'aimerais plutôt parler d'autoénonciation. L'autoénonciation est l'acte par lequel le sujet se dit lui-même dans l'énonciation. Dans le Dire, le sujet de l'énoncé dit là d'où origine le Dire. L'autoénonciation concerne la voix.

1.5.1 L'autobiographie/autoanalyse/autofiction

L'autobiographie, contrairement à la fiction, ne fait pas la distinction entre le narrateur, l'auteur et le personnage. *Les confessions* (1782/1789/1996) de Jean-

Jacques Rousseau seraient le premier livre de ce genre particulier. Le lecteur des *Confessions* sait que Rousseau ne dit pas toujours la vérité sur lui-même et sur le fil de son histoire. Par ailleurs, il suppose que l'auteur a fait un effort sincère de remémoration de son passé. C'est ce que Philippe Lejeune appelle le « pacte autobiographique » (cité dans Gasparini, 2004, p. 19). Avec l'autobiographie on suppose donc une réalité première à laquelle l'auteur tente de se référer et de rester fidèle. Avec l'autoénonciation, le « réel » est compris tout autrement. Se placer du lieu du vrai n'équivaut pas à se rapporter à une réalité première et immuable. La psychanalyse en ce sens l'a bien compris. Le Dire appelle nécessairement une forme de fiction inévitable qui n'est pas contradictoire avec le fait d'être authentique. Dire c'est nécessairement réinventer.

L'autofiction apporte à l'autobiographie un élément fictionnel. Là aussi l'auteur est le narrateur. Par ailleurs, les faits relatés ne sont pas nécessairement « réels », dit Gasparini (2004, p.22). Le terme d'autofiction a d'abord été envisagé d'une manière théorique par Lejeune pour décrire un roman dont le héros aurait le même nom que l'auteur (Ibid., p. 22). Comme dans l'autobiographie, les caractéristiques du héros sont identiques aux caractéristiques de l'auteur ; par exemple son âge, son milieu socioculturel, sa profession, ses aspirations, etc. C'est ce qui se passe dans mes récits. La narratrice a le même nom et les mêmes caractéristiques que l'auteur. Par contre, dans l'autofiction, l'histoire peut être inventée (Ibid., p. 25).²² C'est par le degré de fictionnalité de ces caractéristiques que l'on distingue l'autobiographie de l'autofiction.

Le premier roman autofictif est *Fils* (1977/2001a) de Serge Doubrovsky. C'est en lisant Philippe Lejeune que Doubrovsky a eu l'idée de faire un roman dans lequel il

²² Le nouveau pacte autofictif serait maintenant celui-ci : « Le pacte délibérément contradictoire propre à l'autofiction ("Moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée"). » Gérard Génette, cité dans Philippe Gasparini, *Est-il je? : roman autobiographique et autofiction*, Poétique (Paris : Editions du Seuil, 2004). 26.

serait le héros (Gasparini, 2004, p.22). Or, l'autofiction, telle qu'elle se présente dans *Fils* respecte le « pacte autobiographique » de la remémoration de faits réels, tout en y introduisant un élément fictionnel qui se trouve non pas dans les faits relatés, mais plutôt dans le style, dans la manière de dire.²³ Ni tout à fait autobiographie, ni tout à fait roman, Doubrovsky se tient dans un entre-deux. La manière particulière de jouer avec le langage propre à Doubrovsky et qui donne le caractère fictionnel à son récit, lui vient de son rapport à la psychanalyse : « L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte. » (Doubrovsky cité dans Gasparini, 2004, p. 23) La partie centrale de *Fils* est consacrée à une remémoration fictionnelle d'une séance de cure qui donne l'illusion au lecteur d'entrer en rapport avec l'inconscient du héros qui n'est autre que Serge Doubrovsky lui-même. Ce qui le rapproche de la psychanalyse n'est pas seulement le thème de la cure, mais surtout la manière de raconter cette séance. Cette manière m'amène à faire une autre distinction : celle qui distingue l'autofiction de l'autoanalyse.

Selon Doubrovsky (1980, p. 87), l'autoanalyse serait la traduction documentaire d'une analyse. Les vérités racontées seraient celles qui ont été élaborées dans un premier temps dans les séances précédant l'écriture : « l'écriture a [alors] fonction de véhicule ; elle ne fait pas avancer scripteur ou lecteur plus avant, dans l'intimité d'un être, que le point où s'est justement arrêtée l'analyse. » (Ibid., p. 87) C'est en suivant les propos de Michel Leiris que Doubrovsky élabore ce qui distingue sa manière d'écrire de celle des textes d'analysés. Leiris dira que l'écriture qui s'élabore à partir de l'analyse sans pour autant s'y réduire pousse plus loin, dépasse le cadre de l'analyse vers « un au-delà d'une expérience de parole, devenue expérience

²³ Doubrovsky décrit sa méthode ainsi dans son roman *Fils*: « Autobiographie ? Non. [...] Fiction d'événements réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. » Cité dans Ibid., 22-23.

(autonome) d'écriture » (Leiris cité dans Ibid., p. 87). En ce sens, l'écriture serait le lieu d'une autre scène que celle de l'analyse. Doubrovsky dira que l'écriture qu'il met de l'avant n'est pas une écriture « *de* l'inconscient (qui n'en a sans doute pas), mais *pour* l'inconscient (ce que s'efforce de faire, sans bien le savoir, l'écriture analytique elle-même, depuis qu'elle existe). » (p. 87) Qu'est-ce qu'une écriture *pour* l'inconscient? Doubrovsky soutiendra, contrairement à Leiris, que l'écriture n'est pas postanalytique, mais se construit dans l'espace même de l'analyse (p. 89). Dans *Fils*, il y a un avant (les deux premiers chapitres) et un après l'expérience de l'analyse (trois derniers chapitres). Dans la partie centrale, *Rêves*, nous sommes dans l'analyse, c'est-à-dire dans un non-lieu à la fois fictionnel et *vrai*. Nous croyons à l'authenticité du récit. D'ailleurs, Doubrovsky affirme que ce sont de vrais rêves qui y sont décrits; puis, en même temps, il y a par le style et le travail sur la langue, par la fiction donc, une vérité qui apparaît et qui demeure voilée dans le cadre même de l'analyse (p. 90). La fiction révèle une vérité qui n'est pas celle d'une représentation fidèle du réel. Dans l'autobiographie, il y a un souci de garder l'ordre chronologique des événements, de même qu'un travail syntaxique plus classique. Le narrateur est conscient de la manière dont s'organise son expérience. Au contraire, dans l'autofiction de Doubrovsky (2001b), le rapport à la langue est beaucoup plus immédiat et brut, plus proche du travail de l'inconscient.²⁴ C'est dans ce travail sur le style que se joue la fiction, de même que la vérité à dire.

Mais que dire de la fiction qui a court dans l'œuvre de Céline par exemple ou encore dans mes récits? Est-ce une fiction « inventée »? Est-ce une autoanalyse? Où se situe le partage entre « fiction » et « réel »? Cette distinction entre autobiographie,

²⁴ « L'écriture autobiographique est celle d'un narrateur parfaitement conscient des moindres nuances de son expérience et qui cherche à les transcrire par les procédés de la syntaxe. Tandis que dans l'autofiction il y a un rapport beaucoup plus immédiat à la brutalité des mots, des scènes, des souvenirs, et c'est cette formalisation-là qui la "fictivise", si je puis dire. » Serge Doubrovsky, « "Quand je n'écris pas, je ne suis pas écrivain", entretien avec Michel Contat », *Genesis, manuscrits, recherche, intervention* (16). (2001). 119.

autofiction et autoanalyse semble vaciller quand le réel à toucher, à dire se fait à travers la voix littéraire.

Cet entre-deux entre « réel » et « imaginaire » que permet le travail sur la langue, je le reprends à ma façon en prenant comme matière d'écriture des éléments autobiographiques tout en essayant de me dégager d'un rapport trop immédiat aux faits et à la narration chronologique. En fait, la *vérité* du récit, voire son caractère authentique, ne passe pas tant par la véracité des faits racontés que par la voix qui s'en dégage et qui porte l'écriture. C'est dans la voix, plutôt que dans les éléments autobiographiques, que le « je » fait entendre son « authenticité ».

Si seulement.

Il n'était pas là.

Rester. Partir. S'en tenir au désir. Au désir de se voir et de partir.

De ne plus jamais recroiser nos regards.

Il est là.

Trop là peut-être.

Je pense à un autre.

Et puis l'oubli.

Reviens ici. Reviens en arrière.

Avec lui.

Ce souvenir.

Cette odeur.

Écrire sur cette présence qui se fait souvent absence.

Le bonheur.

À temps partiel.

Comme le désir, comme l'espoir, comme un souvenir.

Rester tout près de ce sentiment.

Et m'en tenir à ce malaise.

À ce souvenir.

Derrière. Dans le temps.
 D'un instant.
 Sur une route.
 Où il faisait soleil et où nous étions
 seuls au monde.
 Dans un paysage. Une montagne.
 Le visage au vent.
 Vers rien.
 Rien de précis.

Toto, si présent. Moi, si absente.

Dans ce court extrait du début du texte *Une voix pour ne pas mourir*, à travers les trous, les espaces d'air entre un mot et l'autre qui rythme le souffle de la voix, la narration se défait, s'interrompt. Quelque chose entre les mots cherche à se dire. Le *sujet* peut-être parle-t-il plus près de lui-même quand la syntaxe éclate, se construit pour mieux se défaire. C'est le pari de Doubrovsky, c'est aussi le mien. Il y a dans le style fragmenté, le rapport « sauvage » à la langue, une vérité qui s'exprime qui est entre l'affect brut et l'abstraction.

Parler.

Ça m'a toujours été difficile.
 Car parler, c'est s'opposer, affirmer, c'est sortir de l'autre de la mère. De
 cette mère qui m'a toujours parlé devant les autres.
 Ces regards extérieurs qui m'effrayaient.

Parler.

C'était impossible sans faire face à cette bouche,
 ces lèvres agitées qui, comme le tableau de Man Ray, tentent d'exister
 seules.
 Sans corps. Sans souvenir.
 À la recherche, peut-être, d'une assise.
 Pour être.
 Pour donner du poids d'existence à cette parole superficielle.
 Parole de rien.

Parole seulement pour remplir.
 Qui cache un non-dit.
 Un lieu d'inconfort et de violence.
 Cette bouche.
 Donc.

Ma mère. Tout craché.²⁵

L'image de soi, son *identité*, car c'est bien avec elle qu'on se débat dans un récit écrit à la première personne, se construit pour aussitôt se défaire. La narration autobiographique se morcelle au moment où elle commence à trop bien prendre forme. Il ne s'agit pas ici de raconter, mais bien de dire ce qui en soi fait parler : ici, le rapport à la mère archaïque. Le *réel* n'est pas à retrouver. Il est à inventer dans la langue. Cette mère devenue personnage tente de toucher à une « vérité » de mère. Comme le dit Roland Barthes (1975/2010) : « La copie énigmatique, celle qui intéresse, c'est la copie décrochée : tout en même temps, elle reproduit et retourne : elle ne peut reproduire qu'en retournant, elle trouble l'enchaînement infini des répliques. » (p. 53) Décrocher du récit des faits et de l'« autobiographie » pour retrouver un rapport à ce *sujet* qui parle en soi, le retrouver à la suite d'un travail non pas inconscient mais « *pour* l'inconscient ». Cette mère fantasmée n'est pas étrangère à cette tentative pour le sujet de dire ce qui le fait parler. Mère originelle, comme présence première qui initie la parole tout en voulant l'étouffer, qui donne naissance au sujet tout en désirant passer outre la séparation nécessaire qui le fait exister comme autre, voilà le lieu d'où ça parle et pourquoi le *rien* comme lieu du sujet fait apparaître à la fois la source de sa souffrance puis ce qui le fait respirer, exister.

Ce travail de l'autoénonciation, comme j'essaie de le nommer, qui passe par le travail de l'écriture, serait plus proche de la *vérité* de la voix, du sujet que ne le font les qualificatifs d'autobiographie, d'autofiction ou encore d'autoanalyse.

²⁵ Extrait de mon récit *Une voix pour ne pas mourir*.

1.5.2 L'autoénonciation : dialectique entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation

Le terme d'autoénonciation me vient de la psychanalyse lacanienne²⁶. En fait, je le reprends à mon compte pour apporter une précision quant à savoir de quoi et qui parle dans l'acte d'énonciation quand ce dernier semble avoir pour seul sujet le *sujet* lui-même.

Quand on parle de soi, il arrive que parfois le sujet de l'énoncé coïncide avec le sujet de l'énonciation. Fort heureusement, la plupart du temps, l'adéquation n'advient pas. Catherine Bouthors-Paillart (1997), en parlant de l'écriture d'Antonin Artaud, propose de définir les termes de l'autoénonciation comme suit : « “*Mon* je, à moi, ici”, c’est le *Je* (sujet de l'énoncé) que *Je* (sujet de l'énonciation) énonce, “ici” et maintenant, dans l’instant même de l'énonciation. » (p. 29) Chez Artaud, la différence entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation tend à une identité toujours à renouveler, à réactualiser. C’est cette recherche infinie d’adéquation entre un terme et l’autre vers un *Je* parfaitement unifié qui le fera basculer dans la psychose (Ibid., p. 29). Il y a donc un risque de perdre la raison en voulant se saisir soi-même, pour toujours, dans l’instant et perdre ainsi un rapport ludique à soi-même, distance nécessaire entre sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation. Pour éviter cette dérive, il y a nécessité de distinguer en tout sujet et en tout acte d'énonciation, le mouvement dialectique qui le constitue. Dans l'autoénonciation, une autoréflexivité est à l'œuvre : « non seulement *je* me renvoie à moi-même ma propre image, mais encore je me crée moi-même en réalité dans et par l'énonciation de mon *je* » (Ibid., p. 39). Cette procréation ne peut se maintenir que si le sujet s’y projette hors de soi dans une représentation qui s’adresse à l’autre.

²⁶ Ce terme a été utilisé entre autres par Mikkel Borch-Jacobsen, *Lacan le maître absolu*, collection Champs (Paris : Flammarion, 1995; repr., 1990), 134.

1.5.3 Le cogito lacanien

Avec l'introduction de l'autoénonciation, me voilà conduite à penser le sujet lui-même ; non plus comme une identité, mais comme le lieu d'une cassure, d'une division, le lieu où se joue la négativité, le vide. Nous sommes renvoyés de plain-pied à la question du *cogito* lacanien. En fait, ceci n'est pas contradictoire avec l'autofiction élaborée par Doubrovsky. Seulement, l'autoénonciation me permet d'en penser les en-dessous, les fondements analytiques et philosophiques pour éviter la dérive du *moi*. L'autoénonciation est ce qui donne sens à l'autofiction.

Le sujet qui s'énonce dans le *cogito* lacanien se comprend en regard du *cogito* cartésien. Le « je pense, donc je suis » des méditations cartésiennes n'a de sens que lorsqu'il est prononcé. Or, à qui s'adresse le sujet cartésien lorsqu'il s'énonce ? Pour Descartes, il s'adresse à cet Autre qui est Dieu. Le sujet cartésien a besoin de cette instance pour échapper à la solitude et donner un fondement à son énoncé. Cette adresse en est une sans toutefois offrir l'altérité d'un autre, un alter ego. Au fond, avec Descartes, nous sommes plus près d'un monologue. Avec Lacan, le *cogito* est devenu un dialogue. Quand on parle, on parle toujours à quelqu'un, même quand il s'agit d'écrire un récit à la première personne : « le langage, avant de signifier quelque chose, signifie pour quelqu'un » (Lacan cité dans Borch-Jacobsen, 1995, p. 224). Dans *Une voix pour ne pas mourir*, je ne parle pas seule, je m'adresse à quelqu'un. Ce quelqu'un devient un personnage dans mon récit. Mais ce quelqu'un dont on ne sait rien est proche de n'être personne. Il est anonyme, sans visage, une oreille simplement, une bouche muette ou presque. C'est un Autre pour la psychanalyse. Je devais m'adresser à cet Autre imaginaire pour me mettre à parler, à écrire (inspiré par Borch-Jacobsen, 1995, pp. 221-233). Voici un extrait de ce texte où je m'adresse à cet Autre sans nom.

Sur votre divan, je m'allonge pour allumer une lumière. Y voir clair dans ma cave et dans celle de Toto parfois.

Je veux aller là où, lui-même, ne se risque pas.

[...]

Tout s'effrite dans la cave de mes souvenirs. Elle est pleine de détritits d'une autre époque. *J'y fais le ménage deux fois par semaine, grâce à vous.* Tranquillement, la cave se vide du surplus qui m'éloigne de moi, de mon désir pour lui. Petit à petit, j'arrive à y dépoussiérer le fil de ma mémoire.

[...]

Devant moi, sur le mur au pied de votre divan d'analyste, vous avez accroché un tapis d'une autre époque et d'une autre culture. Ce tapis je le connais par cœur. Je sais où en sont les rainures, les déchirures, les motifs, la couleur. Il a dû appartenir à une tribu lointaine. Dans un désert immense où peut-être vous êtes allée pour vos recherches sur la psyché humaine. Sur votre divan, vous me donnez la confiance que vous portez à mon désir. Il ne peut surgir sans recherche.

On s'adresse toujours à l'Autre quand bien même on parle de soi. Dans le fait même de dire « *je pense* », il y a la possibilité d'exister et ce parce que je le dis en m'adressant à un Autre, peu importe ce qui est dit : le « *je pense, donc je suis* » devient plutôt un « *je pense, je me dis* » (Borch-Jacobsen, 1995, p. 225). Chez Lacan, dit Mikkel Borch-Jacobsen, « le sens, en d'autres termes, n'est pas à chercher dans *ce que* dit le langage (dans l'énoncé), mais dans le *fait de le dire* (dans l'énonciation, dans la parole). » (p. 224) J'existe par le fait même de dire et quand je parle d'autre chose que de moi, finalement, c'est toujours le sujet qui cherche à se dire. Dans le mouvement de la parole, qu'elle soit autobiographique ou fictive, quelque part, c'est toujours le sujet qui « *veut se dire* », qui parle à un Autre. Lacan nous apprend, dit Borch-Jacobsen, que tout langage est d'une certaine manière autoénonciatif : « celui-ci est dans son essence une parole qui se dit elle-même, au sens bien précis où un

sujet s'y exprime intentionnellement, s'y manifeste dans l'extériorité en passant par la médiation de l'autre. Bref, au sens où il s'y dit lui-même, en s'auto-représentant. » (pp. 224-225)

1.5.4 Le sujet de l'autoénonciation

La parole n'est pas subordonnée à une origine première située dans un ailleurs que serait la réalité objective (Borch-Jacobsen, 1995, p. 225). En ce sens, quand j'emprunte à mon histoire des éléments autobiographiques pour écrire un récit à la première personne, je ne peux oublier que cette remémoration se fait à travers le langage et que, de ce fait, il n'y a pas plus « vrai » que ce récit lui-même. Il importe peu que les événements aient eu lieu de cette façon. Ce qui donne sens à ces éléments, c'est l'histoire que j'en fais à partir du lieu du sujet. Il y a toujours de la fiction quelque part et cette fiction est de l'ordre d'une « vérité » qui n'est plus liée à la réalité.

Mieux encore, la vérité s'oppose à la réalité, dans la mesure où elle ne surgit que dans le discours dans lequel le sujet se dit lui-même en niant ou en « néantisant » le « réel » – par exemple (et même par excellence) sous la forme de l'« erreur ». Le sujet, en un mot, ne « réalise » sa vérité que dans le discours où il s'auto-représente ou s'auto-énonce en réduisant la réalité (la sienne) à néant. (Ibid., p. 135)

[Or,] le sujet de la parole, tout comme celui du *Cogito*, se saisit lui-même dans sa vérité en niant (en « réduisant », en doutant de) la réalité objective et ce au profit d'une autoreprésentation par laquelle il se pose « devant » soi sur le mode de la *Vor-stellung*.²⁷ (Ibid, p. 225)

²⁷ *Vor-stellung* signifie littéralement « représentation » en français.

Le sujet de l'énonciation se dit lui-même dans tout ce qu'il énonce. Par ailleurs, ceci seulement en tant qu'il *se* représente, qu'il *se projette* hors de soi. Se poser « devant » soi demande une distance par rapport à l'immédiateté de l'affect. Il faut se voir « détaché » comme le dit Céline. Cette nuance est importante et décisive. Quand je m'autoénonce, je ne suis pas en symbiose avec l'affect, ni dans un rapport d'identité avec *moi*. Je suis dans un entre-deux, entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé. Je suis dans une autoreprésentation, soit dans une « représentation » qui me concerne moi qui parle, tout en m'extériorisant, en utilisant un langage commun, en m'adressant à quelqu'un d'autre. Celui qui parle et celui dont je parle ne sont pas identiques : « le sujet de l'énonciation, autrement dit, *n'est pas* le sujet de l'énoncé – ou bien, pour reprendre la fameuse formule parahégélienne de Sartre, il ne l'est que “sur le mode de ne l'être pas”. » (Borch-Jacobsen, 1995, p. 227) Dans la parole, il y a un mouvement dialectique entre ces deux « sujets », un mouvement de l'un qui nie continuellement l'autre et inversement de sorte que l'identité n'advient jamais. Le récit devient autonome, il devient plus « vrai » que le passé disparu. Et le sujet qui le raconte, je m'y reconnais tout en y voyant là une étrangeté. Il semble qu'il reste toujours quelque chose de non dit, il semble toujours que le lieu d'où je parle ne soit pas celui qui se dit. Quelque chose manquera toujours au sujet de l'énoncé pour qu'il rende compte du sujet de l'énonciation. Le sujet est négativité :

L'« auto » (c'est-à-dire le sujet) de l'énonciation ayant été réduit très littéralement à rien (à ce rien qu'est l'être et/ou le désir comme né-ant), il s'en tire en effet très logiquement que la vérité est une apparition/disparition du sujet de l'énonciation dans le sujet de l'énoncé. Le sujet [...] est réputé maintenant se dire en tout énoncé – mais en s'y évanouissant aussi bien, puisqu'il s'y dit comme rien et comme pur *désir* de soi. La vérité-certitude, définie classiquement depuis Descartes par l'identité du sujet de l'énoncé et du sujet de l'énonciation, devient désormais [...] la non-identité à soi de ce « même » sujet. (Ibid, 1995, p. 136)

La vérité du sujet apparaît pour aussitôt disparaître. Elle est évanescente. Elle correspond à ces moments où parmi le flot de mots qui m'est raconté, tout à coup, j'ai l'impression d'avoir accès à l'autre, de le saisir dans sa vérité. Parfois, là, à cet instant précis, je dis que l'autre est « authentique », qu'il me touche, qu'il me rejoint directement là où en moi aussi ça parle. Et pourtant, je ne saurais décrire exactement qui parle à ce moment-là : c'est l'autre dans la mesure où il m'atteint également. Cette parole est l'autre dans sa particularité, puis dans son universalité. De lui à moi, quelque chose passe, une traversée de soi en l'autre. Il se parle à lui-même tout en me parlant à moi.²⁸ La voix du sujet dans l'écriture n'est-elle pas cela justement? Le sujet surgit dans ces moments de « vérité » : ni lui, ni moi, quelque chose entre les deux qui part de lui et va vers moi. Il est ce rien, ce trou dans le réel « que devient l'indicible sujet de l'énonciation [...] dès l'instant où il s'énonce » (Borch-Jacobsen, 1995, p. 138). Sa vérité est de n'être rien et pourtant, ce *rien* me parle. *Je* est pour aussitôt disparaître dans le dire qui le porte à se dire à l'autre. Ce n'est plus moi qui parle à travers moi et ce n'est pas autre chose, se tenir sur ce fil entre dévoilement/voilement. Quand je veux me cacher derrière un discours qui ne m'appartient plus, l'erreur, la tromperie, le mensonge, la fiction deviennent les lieux du vrai. Le mensonge ne fait que révéler que *je* ne colle à aucune chose, aucune réalité, que *je* est ailleurs, « détaché » : « en effet, en mentant, le sujet dit "le plus vraiment" [Lacan, *Écrits*, 1966, p.21] sa vérité, qui est justement de n'être aucune chose, aucune réalité ». (cité dans Borch-Jacobsen, 1995, p. 140) La vérité du sujet est d'autant plus vraie qu'elle est inadéquate à la réalité. Le sujet, ce n'est pas le *moi*.

²⁸ Lacan dira que l'analyse se termine justement quand le sujet arrive à parler de lui-même tout en s'adressant à l'autre. Et il ne peut en être ainsi que si le sujet qui parle se dégage de son moi pour rejoindre l'autre. « Le sujet commence l'analyse en parlant de lui sans vous parler à vous ou en parlant à vous sans parler de lui [il parle alors à partir de son moi]. Quand il pourra vous parler de lui, l'analyse sera terminée. » Lacan cité dans Borch-Jacobsen, 1995, 101. Ce qui est vrai de la fin de l'analyse, l'est aussi pour l'autoénonciation.

1.5.5 Le moi

Dans la topique freudienne, le *moi* est en quelque sorte le médiateur, la zone tampon entre le *ça*, lieu inconscient des pulsions et des plaisirs, et le monde extérieur avec tout ce qu'il comporte comme contrainte. Le *moi* est ce qui permet de fonctionner dans le réel. Entre le *ça* et le monde de l'autre, le moi est en perpétuelle réorganisation et agit par des forces inconscientes impossibles à maîtriser (Chemama et Vandermersch, 2009, pp. 354-355). Lacan nous montre qu'il se construit d'abord à partir du stade du miroir par un principe d'identification. Quand l'enfant éprouve son corps morcelé et où les fragments sont mêlés avec ceux du corps maternel, le reflet de son image au miroir lui permet de saisir sa propre unité et la maîtrise de son propre corps de même que de le distinguer du corps maternel. Ce moment de « saisie de soi », qui est poursuivi dans la perfectibilité du corps propre dans la calligraphie, lui permet de reconnaître sa mère comme un autre de même qu'il s'éprouve lui-même comme autre. C'est en se tournant vers le regard de l'Autre que le moi se saisit à la fois comme unité, puis comme autre. Le regard de l'Autre le renvoie à lui-même, puis au fait d'être distinct de l'autre. Le moi se construit à travers la multitude d'identifications qui ont représenté pour le sujet un repère essentiel à chaque moment de sa vie. Par le moi, l'identité se construit. Également, cette identification, puisqu'elle se fait dans le regard de l'Autre, un regard qui investit le sujet d'un amour, l'amour de la mère pour son enfant par exemple, est aussi empreint de narcissisme. L'enfant éprouve un plaisir à reconnaître sa propre image. Ce n'est pas « lui-même » qu'il aime, mais lui en tant qu'image, en tant qu'objet : le moi « s'aimera toujours comme un objet, dans cet *autre* adorable qui lui présente le mirage de sa propre toute-puissance. » (Borch-Jacobsen, 1995, p. 68) C'est ce qui permet de dire que l'objet dans lequel le moi investira la libido sera toujours un objet qui le représente : « on aime ce qu'on voudrait être ». (Chemama et Vandermersch, 2009, p. 356) Le moi est captivé par sa propre image que lui renvoie le regard de

l'Autre, il n'a donc pas le sentiment de s'éprouver comme lui, en lui. Il est toujours quelque part tourné vers l'extérieur.²⁹

Dans l'autoénonciation, on cherche à éviter le discours du moi pour rejoindre la parole du *sujet*. Loin de vouloir parler de *moi*, je désire parler à partir de ce qui m'est le plus intime pour rejoindre l'autre dans ce qu'il a de plus particulier et d'universel à la fois. Lacan le dira comme suit :

L'intuition du moi garde en tant qu'elle est centrée sur une expérience de conscience un caractère captivant dont il faut se déprendre pour accéder à notre conception du sujet. J'essaie de vous écarter de son attraction afin de vous permettre de saisir enfin où, pour Freud, est la réalité du sujet. Dans l'inconscient exclu du système du moi, le sujet parle. (Lacan cité dans Chemama et Vandermersch, 2009, p. 357)

C'est à cette parole du sujet, distincte du *moi*, que la psychanalyse est à l'écoute; contrairement à la psychologie qui confond le *sujet* avec le *moi*. C'est également le *sujet* qui est visé dans la voix que je cherche à travers l'autoénonciation, une voix à distance du *moi* et qui ouvre sur un lieu énigmatique.

1.5.6 Le sujet n'est pas le moi

À partir de là, comment comprendre le sujet? « Le signifiant représente le *sujet* pour un autre signifiant », dit Lacan (cité dans Borch-Jacobsen, 1995, p. 222). Le sujet est donc ce qui lie, qui apparaît entre un signifiant et un autre, sans pour autant être quelque chose. C'est ce qui permet le signifiant et qui est parlé à travers lui. On ne sait qui il est autrement qu'à travers la suite de ces signifiants, tous différents et identiques à la fois, qui ne disent rien de son « identité ». Sujet et signifiant sont donc intrinsèquement liés ; et si les signifiants en eux-mêmes ne veulent rien dire, le sujet

²⁹ « Exit le sentiment du "soi", par conséquent, puisque le [moi] voici à présent vu dans l'autre au lieu d'être éprouvé en lui, comme lui. » Borch-Jacobsen, *op. cit.*, 79.

en lui-même n'est *rien* lui non plus.³⁰ Le sujet est ce *rien* qui permet à la chaîne signifiante de tenir :

Ce « rien » est donc tout sauf un « rien » indifférent, dont on n'aurait plus à s'occuper, puisqu'il est au contraire cela même qui fait marcher la machine autrement insensée du signifiant, cela qui fait *parler* la « langue » des linguistes. Ou, si l'on préfère encore, il est cette « énergie prodigieuse » – le négatif – qui la fait signifier, « produire » du sens. Et en ce sens, c'est lui, encore lui, toujours lui – le sujet = 0 qui se dit en toutes choses. (Borch-Jacobsen, 1995, p. 232)

L'autoénonciation est donc l'acte par lequel le sujet se dit lui-même. Il s'autoénonce, il se prend lui-même comme sujet de l'énoncé. Or, qu'énonce-t-il ainsi, lui qui tente de se dégager de toute forme de représentation, d'identification? L'autoénonciation tend à dire ce qui dans chaque énoncé qui parle de soi, de « moi », la part aveugle, là d'où ça s'énonce ; ce qui en soi, n'est plus « moi » et rend possible l'acte d'énonciation. Il s'agit de dire « je » tout en énonçant le lieu d'où origine ce « je » :

L'histoire se disperse, s'effrite, se morcèle. Je deviens un milieu troué, sans point d'Archimède.

Il n'est question que de moi. Ici. Ce qui ne signifie rien du tout.

Il reste seulement ce lien entre tous ces rapports qui s'entrecroisent et forment une toile d'araignée dans laquelle je suis prisonnière.

*Sur votre divan, je suis devenue personne.
Seulement personne.
Normale, je ne le serai jamais, même avec Toto.*

³⁰ « Les signifiants ne veulent rien dire, cela s'entend donc chez Lacan au sens où ils disent tous la même chose, soit le sujet comme rien. » Ibid., 222.

Vous le savez très bien. La parole sur le divan décompose. De plus en plus, je deviens un néant ambulante.

Neutre.

Je suis dans le neutre.

La ligne droite, le centre d'un cercle.

Seule.

Encore une fois.

Même avec lui. Même avec vous derrière ce divan.

L'histoire me dépasse et m'emmène quelque part que je ne saurais dire.

Il ne reste rien.

Seulement ces mots sur rien du tout. Cette parole sur l'infime. Sur l'intime. Qui va directement au cœur d'un trou noir où plus rien ne résiste, même la lumière.

Le temps s'arrête. Nulle part. Nul temps.

Il reste l'absence de soi en soi.

Et pourtant, c'est là que je me sens le plus près de l'essentiel. À dire. À faire. À être.

Je suis simplement. Sans rien d'autre à dire que cette absence de toute représentation sur ce que je suis, sur ce que vous êtes et sur qui ils sont.

Je suis une ouverture.

Une béatitude.

Dire quelque chose de la non-souffrance.

Je suis dans l'absence d'avenir et de passé. Dans ce temps linéaire sans y appartenir.

Mes pieds ne touchent plus au sol. En suspension au-dessus d'un gouffre. Là où je peux risquer de sombrer si j'essaie trop de devenir quelqu'un. Quelqu'un pour lui. Pour ma mère. Pour mon père.

Quelqu'un d'autre que personne.³¹

³¹ Extrait de *Une voix pour ne pas mourir*.

Troué de toute part, faire parler ce lieu d'où origine la voix à l'intérieur même du récit. Dire et interroger dans le cours du récit ou de l'« histoire » le lieu même d'où émane la parole. M'approcher de ce qui me fait dire et respirer. Par ailleurs je ne saurais habiter longtemps le centre d'un cercle. Un mouvement dialectique s'installe alors entre « je », là d'où ça parle, et le « je » qui s'énonce.

L'acte autoénonciatif est mû par une quête de vérité et d'authenticité, comme peut l'être la parole en analyse : « importe peu en analyse que le discours du sujet soit conforme ou non à la réalité, importe seulement qu'il s'y dise lui-même dans sa vérité » (Borch-Jacobsen, 1995, pp. 134-135). La vérité n'est pas à comprendre comme une représentation conforme à une réalité première, mais comme le mouvement authentique de la parole qui essaie d'être le plus près possible de l'affect qui le met en branle et de ce qui la rend possible. Dans l'autoénonciation, le « je » cherche à dire sa propre origine, qui n'est pas à confondre avec les faits de son enfance, mais une origine beaucoup plus énigmatique et intemporelle, une origine qui le concerne lui et tous les autres comme sujet. Cette quête originaire passe ici par la voix et plus lointainement par le corps dansant. Dans l'écriture, cette voix s'entend par ce que Céline appelle le « style ».

Le récit qui se déploie dans mon atelier serait aussi dans cet entre-deux décrit par Doubrovsky : ni tout à fait autobiographie, autofiction ou autoanalyse, le récit se veut la quête d'un sujet qui cherche à se dégager d'un *moi* que lui renvoie l'Autre maternel (voire paternel). Le sujet, au contraire, cherche à faire éclater cette identité à laquelle l'Autre voudrait le réduire. Dire. Qu'est-ce que dire? Le sujet du récit tente de rester au plus près de la nécessité en lui de trouver ou de faire exister l'espace négatif qui échappe à toute représentation trop constituée de lui-même. Dire, n'est-ce pas simplement cela : à travers le récit, essayer de trouver la voix qui lui est singulière, une voix qui contrairement à ce que l'on pourrait croire, n'est pas celle d'une narratrice en analyse, ni celle qui voudrait raconter une enfance malheureuse ou son

rapport à son amant, mais la voix d'un sujet qui tente simplement d'exister comme possibilité, comme ouverture dans le réel, une entreprise que partage Céline. En ce sens, le récit de soi ne saurait se réduire à une simple histoire subjective et ouvre sur une dimension beaucoup plus large et réflexive qui concerne tout sujet. Dans l'atelier, cette voix du « je » commence avec le corps dansant, voire marchant, elle se perfectionne à travers le corps propre dans l'exercice de la calligraphie, puis s'ouvre sur une voix littéraire qui se fait audible dans une lecture vocale. Dans ces diverses facettes, la voix du « je » cherche à dire son origine, d'où elle vient, d'où elle parle. Comment cette voix se développe-t-elle dans la suite du récit d'atelier? C'est ce que nous verrons dans les prochains chapitres.

CHAPITRE II

DE L'ÉCRITURE AU DESSIN ET À LA PEINTURE

2.1 Dans l'atelier : de l'écriture au dessin et à la peinture

L'autre : En 2010, tu as pris une pause dans l'écriture du texte que tu appelles *Une voix pour ne pas mourir*. Qu'as-tu fait ensuite?

Moi : En janvier 2011, je fais mon entrée au doctorat en Études et pratiques des arts à l'UQAM et je me suis remise à dessiner.

L'autre : Pourquoi ce retour au dessin?

Moi : Le goût de dessiner m'est revenu comme l'envie de faire quelque chose avec mes mains. Mes mains avaient le goût de prendre un crayon, de le faire glisser sur le papier et d'y inscrire une trace. Ce geste simple s'imposait comme une nécessité, comme si les moyens techniques actuels m'éloignaient de mon corps et que cette main qui dessine me permettait de reprendre contact avec lui. Prendre le crayon était une manière de reprendre contact avec mon corps dansant, avec le geste à l'origine de l'écriture. Par ailleurs, comme il y avait longtemps que je n'avais pas fait ce geste, je me demandais quel « objet » j'allais pouvoir dessiner. Quel était mon « objet »? J'avais le sentiment que dans l'écriture, une voix s'était trouvée. Comment trouver cette voix maintenant dans l'espace pictural?

L'autre : Qu'as-tu alors dessiné pour commencer?

Moi : J'ai commencé par vouloir mettre en dessin mon texte *Une voix pour ne pas mourir*. Je me disais que je devais partir de cette écriture pour trouver ce que j'avais à dire dans une pratique picturale.

L'autre : Mais comment dessiner ce que tu appelles l'écriture?

Moi : Voilà un problème intéressant. Même si le geste de dessiner et le geste d'écrire ont une source commune, (Ingold, 2013, p. 161) il n'en demeure pas moins que l'écriture appelle un référent extérieur à la graphie des lettres et des mots, alors que la ligne du dessin signifie pour elle-même, du moins quand elle est dite « abstraite ». Comment rendre ce que j'appelle la voix en dessin? Pour tenter de m'approcher d'une solution possible, je suis revenue à ce qu'est graphiquement l'écriture : les lettres de l'alphabet latin.

L'autre : Comment es-tu passée de l'alphabet au dessin?

Moi : J'ai pris chacune des lettres de l'alphabet et j'ai essayé de les réduire chacune à leurs éléments les plus simples : d'en extraire des lignes courbes et des lignes droites. J'ai ainsi créé de nouveaux signes distincts des lettres d'où ils sont issus. Au fond, je suis revenue à la matérialité de la lettre en y voyant une graphie picturale pour ensuite inventer un nouveau système de signes sans référents immédiats. À travers ce processus d'abstraction, d'une certaine façon, j'étais en train de refaire l'histoire de l'écriture, mais à l'envers : retrouver le dessin derrière la lettre. Et ainsi, je rejoins le caractère pictural de l'idéogramme, mais en passant par l'alphabet romain.



Figure 2.1 Réduction des lettres de l'alphabet en des lignes droites et des signes courbes.

L'autre : Tu as donc créé un alphabet pictural?

Moi : Oui en quelque sorte. Je me disais qu'il ne suffisait pas d'inscrire sur un papier ces nouveaux signes pour qu'un dessin naisse et qu'il trouve un sens. J'avais besoin d'une méthode pour organiser ces signes, pour en faire une composition picturale.

L'autre : Il te fallait trouver une manière d'organiser picturalement ces signes « abstraits » pour qu'ils deviennent dessin.

Moi : Oui. Et c'est pour trouver une solution à ce problème que je suis partie de la linéarité de la phrase en guise d'organisation de départ de mes signes graphiques. Pour être plus précise, j'ai tenté de repérer dans mon texte *Une voix pour ne pas mourir* les passages qui me semblaient les plus significatifs à l'égard de ce que je croyais être ce « je » à vif dont parle Céline, les passages qui m'apparaissaient plus proches de ce « trognon de l'être », du réel, des passages où la langue elle-même échappait à la syntaxe classique de la phrase. J'ai ensuite découpé ces phrases en petits fragments. Par exemple :

Parler. C'était impossible,
sans faire face à cette bouche,
ces lèvres agitées. Qui
comme le tableau de Man Ray,
tente d'exister seules.

Et chacun de ces fragments allait être à l'origine d'une suite de graphies. À chaque lettre qui constituait chaque mot de ces courts fragments correspondait un signe abstrait. C'est le mot, voire la suite de mots qui forme le fragment, qui déterminait

quels signes j'allais utiliser et dans quel ordre j'allais les dessiner. Par exemple, pour le mot « parler », je dessinais d'abord le signe abstrait correspondant à la lettre « p », ensuite celui correspondant à la lettre « a », etc. Comme dans l'écriture latine, j'ai commencé à dessiner mes signes de gauche à droite suivant une ligne horizontale, au centre de la feuille de papier. Par contre, cette ligne était un point de repère que je me suis mise à défier. L'ordre des signes restait déterminé par l'ordre des lettres et des mots constituant les phrases; par exemple si le signe issu de la lettre « j » était toujours placé à gauche du signe issu de la lettre « e », le signe issu de la lettre « j » pouvait se retrouver complètement en haut de la feuille par rapport à la ligne centrale et le signe issu de la lettre « e » complètement à l'opposé par rapport à cette même ligne. Ceci me permettait peu à peu de créer des tensions entre ce que Kandinsky appelle le haut et le bas du Plan Originel pour trouver peu à peu une composition picturale.³² Tranquillement je quittais l'écriture pour un espace pictural.

³² Je reviendrai avec ces notions au chapitre cinq.

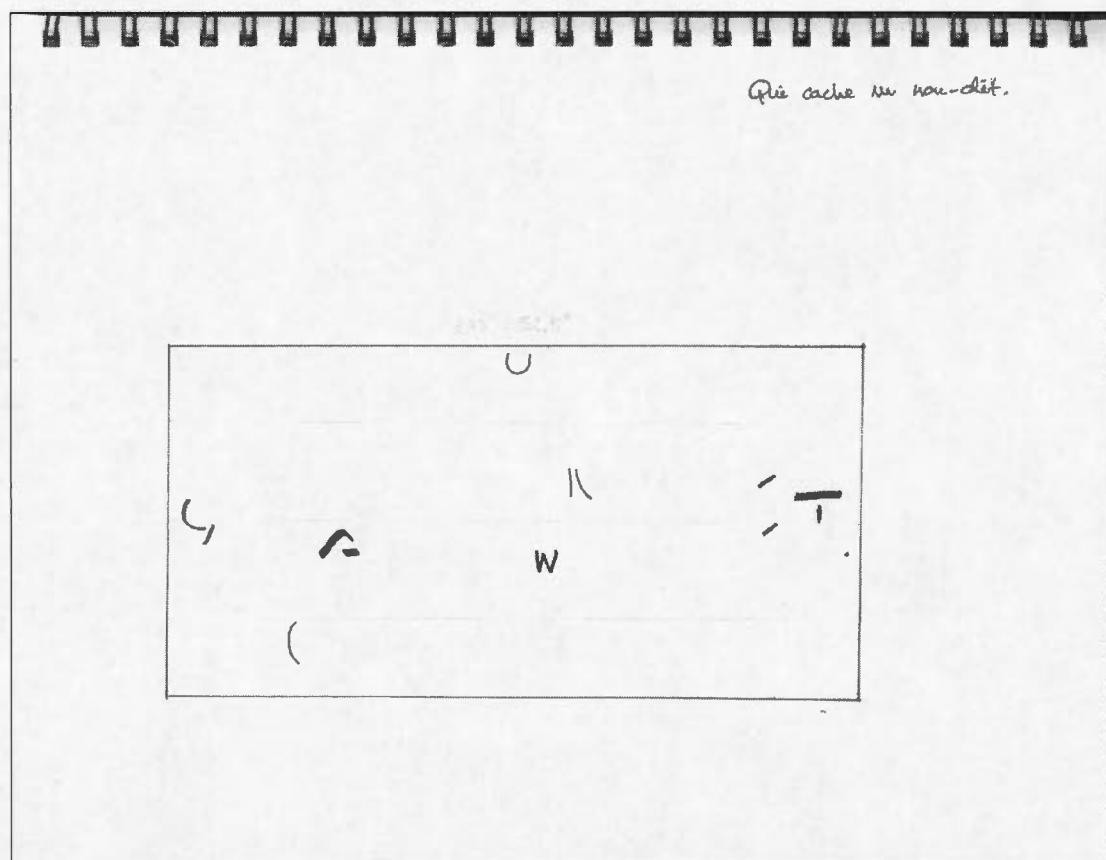


Figure 2.2 Exemple I de croquis d'un fragment du texte *Une voix pour ne pas mourir* mis en dessin.

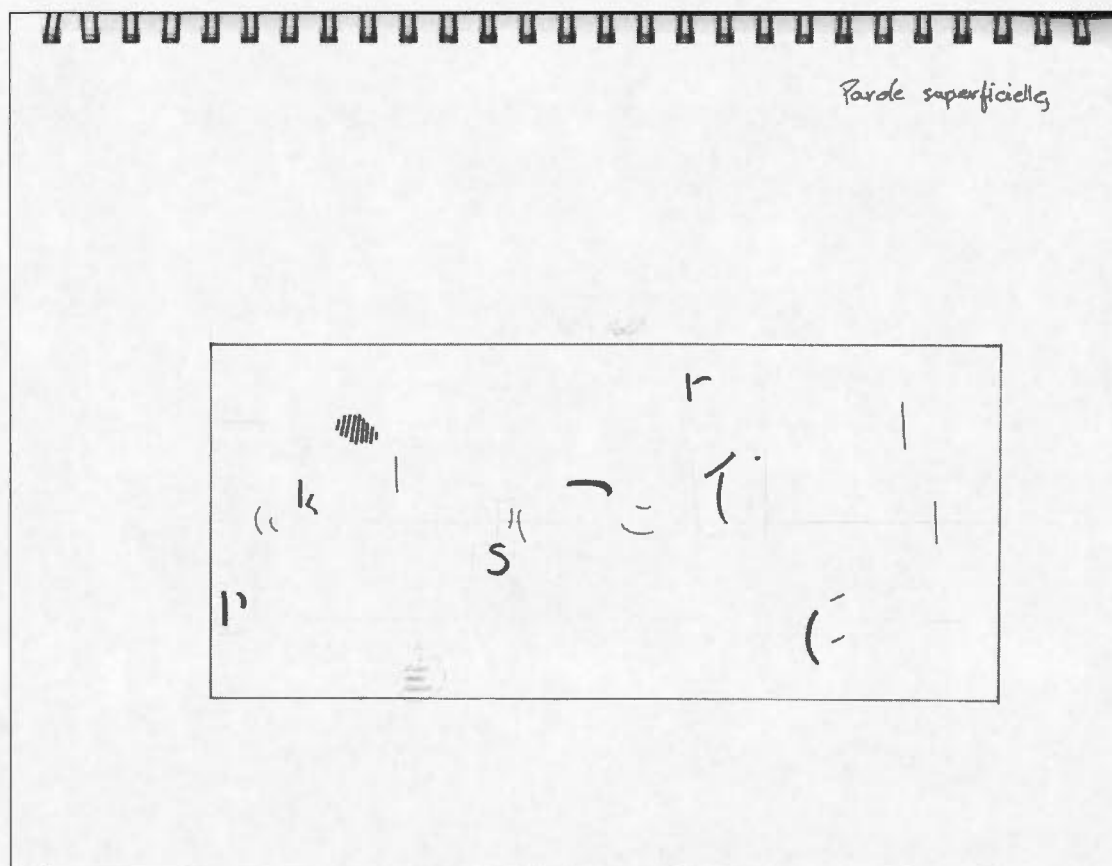


Figure 2.3 Exemple II de croquis d'un fragment du texte *Une voix pour ne pas mourir* mis en dessin.

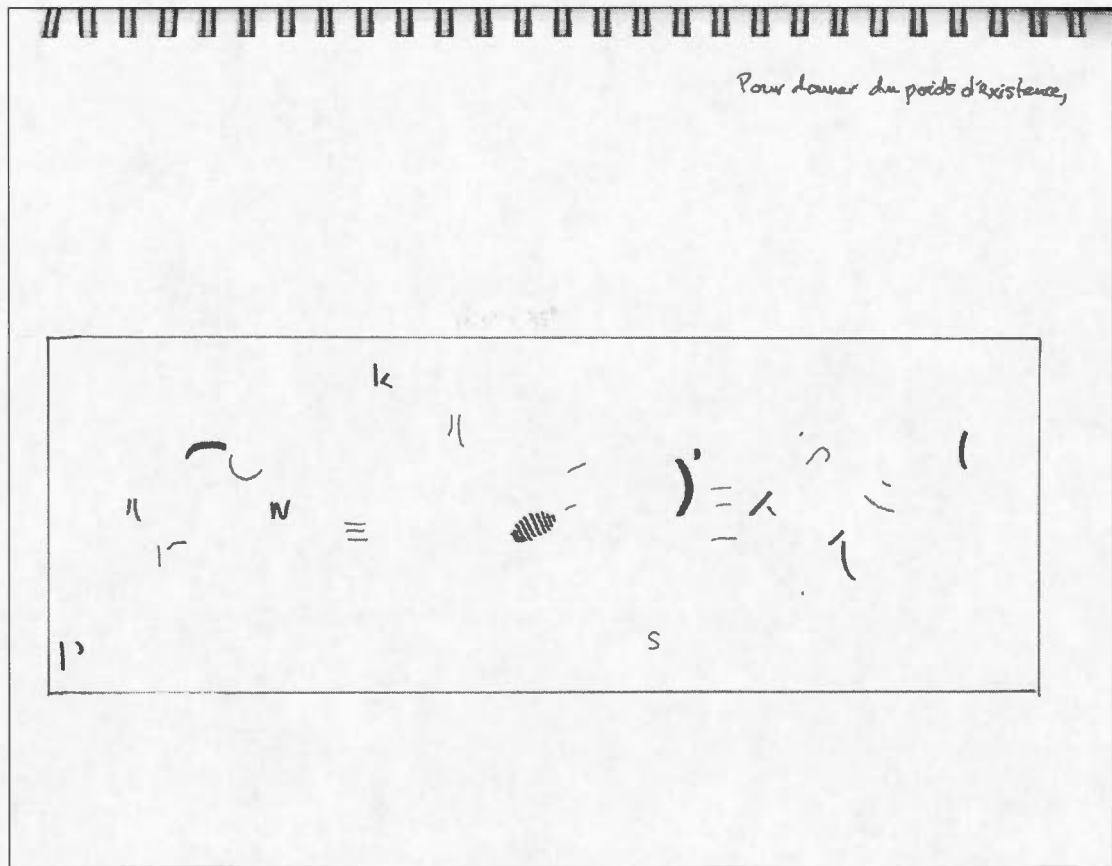


Figure 2.4 Exemple III de croquis d'un fragment du texte *Une voix pour ne pas mourir* mis en dessin.

L'autre : Dis-moi comment choisissais-tu le format de tes papiers?

Moi : Le format de chaque dessin dépendait de la longueur de chaque fragment qui servait de point de référence.

L'autre : As-tu fait une série de ces dessins que tu as ensuite exposée?

Moi : Non, ces dessins sont restés à mon atelier. Après plusieurs semaines à dessiner ainsi mes signes selon une composition linéaire, j'ai senti la limite d'une telle méthode.

L'autre : Tu avais l'impression de te répéter?

Moi : Le dessin répondait de plus en plus à un procédé, ce que je voulais à tout prix éviter.

L'autre : Qu'appelles-tu un « procédé »?

Moi : Une recette où il n'y a plus aucun risque ou découverte possible.

L'autre : Si je comprends bien, il te manquait ce geste primitif que tu as trouvé en dansant et plus tard dans le rythme de la voix?

Moi : Oui. Tout à fait. Il me manquait l'événement de la danse. Je transcrivais des signes, mais il manquait l'essence du dessin : soit le corps dansant et sa voix. Pour y parvenir, je devais trouver une composition qui délaisse la linéarité de la phrase écrite.

L'autre : Il te manquait le risque encouru par le corps lorsqu'il se met à danser, cette impression de se mettre à nu comme sujet. La linéarité de tes compositions qui provient de l'écriture alphabétique manquait de « corps », de mouvement pour que la composition devienne réellement dessin pour toi.

Moi : Il me manquait le mouvement de la danse pour que mes signes deviennent dessin. En fait, il me fallait découvrir comment habiter l'espace blanc du support avec mon corps à travers le répertoire des signes que j'avais inventés. Et c'est avec ce nouveau problème que j'ai délaissé le dessin pour la peinture. Ce passage allait ouvrir un nouveau champ d'interrogations qui m'interpellerait pour les deux années suivantes. Avant de quitter le papier comme surface d'inscription, j'ai d'abord abandonné le crayon pour le pinceau. Et c'est le pinceau chinois qui s'est tout naturellement imposé, celui avec lequel j'avais appris la calligraphie. Je me suis donc assise à ma table, le corps bien droit, tenant mon pinceau à la manière des calligraphes et essayant

de peindre mes signes. J'ai continué ainsi à suivre mes compositions linéaires, le temps de me faire la main. C'est que je devais aussi trouver un médium pour peindre mes signes, le mode d'expression qui convenait le mieux au travail du pinceau chinois. J'ai décidé de ne pas utiliser l'encre de Chine; car l'objectif, à cette étape du processus, était éventuellement de peindre sur toile. J'ai cherché un médium acrylique qui serait à la fois opaque et assez liquide pour me donner toute la liberté et la dextérité dont j'avais besoin pour peindre. La solution trouvée a été un liquéfiant acrylique qui permettait à la peinture d'obtenir la consistance de l'encre. Je suis parvenue assez rapidement à transposer mes signes faits au crayon au pinceau chinois.

L'autre : Es-tu ensuite passée à la toile?

Moi : Avant de passer à la toile, il y a eu une autre étape à franchir. Je peignais mes signes au pinceau chinois dans la position assise, mais cette façon de peindre me semblait restreindre mes mouvements. Mon corps avait envie de se risquer davantage. C'est alors que j'ai placé mes pinceaux au bout de bâtons de bambou d'environ un mètre et demi. Je me suis inspirée d'une technique employée par l'artiste américain Brice Marden qui utilise des bouts de bois pour tracer ses « glyphes », ces lignes qui habitent ses tableaux depuis les années 80.³³ J'ai ensuite utilisé de grands papiers journaux que j'ai posés au sol et me suis mise à peindre mes signes en utilisant tout mon corps. Étrangement, cette méthode m'a donné une précision que j'arrivais plus difficilement à avoir en étant assise. J'étais maintenant prête à peindre sur la toile. Avec le passage du papier à la toile, il y avait non seulement la question de l'arrière-

³³ Il est intéressant de noter que les « glyphes » de Marden reprennent la méthode de la calligraphie et de la peinture de paysage asiatique, sans pour autant en reproduire les signes. De même, la composition de ses peintures, à partir des années 80, est inspirée de la poésie asiatique. Eva Keller, Brice Marden et Zürich Daros-Services, «Brice Marden:[Daros Exhibitions, 14. Juni 2003 bis 4. Januar 2004]», (Zürich : Scalo, 2003), 59. L'œuvre de Marden m'a montré une manière possible de m'approprier la réflexion et les compositions de l'écriture asiatique sans en reproduire l'apparence.

plan sur lequel mes signes devaient s'inscrire qui posait problème, mais aussi la question de la couleur qui surgit pour la première fois.

L'autre : Et j'imagine aussi que tu as dû déterminer avec quel format de toile tu allais travailler.

Moi : Tout à fait. Après plusieurs tentatives, j'en suis venue à la conclusion que ce serait un format de 89 cm par 114 cm. Ce format permettait à mon corps de surplomber la toile et à mes gestes de guider librement le pinceau sur celle-ci. J'ai alors réalisé au printemps 2011 une série de tableaux où l'arrière-plan qui accueillait les signes était constitué de plans rectangulaires de couleurs translucides.³⁴ Mais cet arrière-plan constitué de formes géométriques n'était pas ce que je cherchais. Quant aux signes, je désirais que certains puissent s'amalgamer à l'arrière-plan du tableau, alors que d'autres puissent détonner et s'en détacher, que le regard puisse de même s'imaginer pouvoir passer derrière le signe. C'est par un rapport de contraste de couleurs chaudes et froides que j'ai pu créer cet effet. Pourtant quand j'ai eu terminé cette série, j'avais le sentiment que je n'y étais pas encore arrivée. Les signes étaient encore trop prévisibles. Et je devais trouver un arrière-plan pour mes signes qui laisse une impression d'ouverture infinie. L'arrière-plan formé de rectangles et de lignes, au contraire, réaffirmait les limites du tableau et donnait l'impression que les signes étaient confinés dans un cadre. J'avais besoin de trouver un arrière-plan pour les signes qui donnerait l'impression que ceux-ci flottent dans un espace ouvert et atmosphérique.

³⁴ Pour voir l'ensemble de cette série réalisée au printemps 2011, je réfère le lecteur à guylainechevarielessard.com.

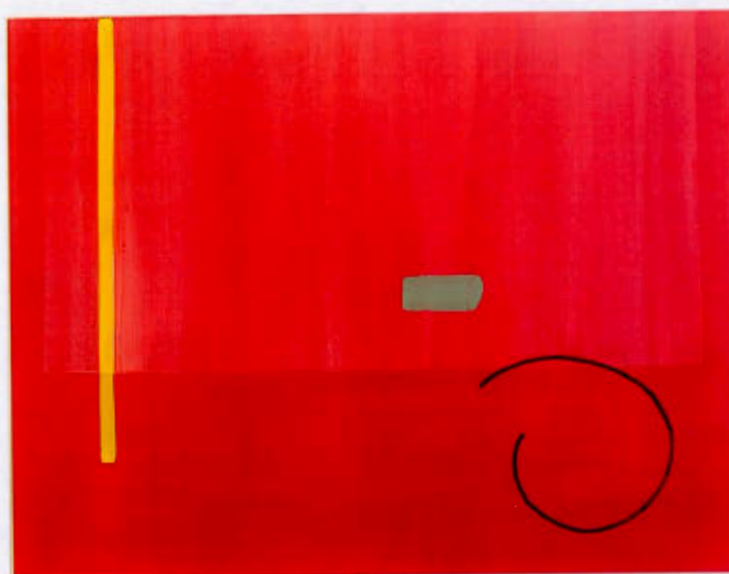


Figure 2.5 *Alphabet 1*, 2011. Acrylique sur toile. 89 cm x 114 cm.

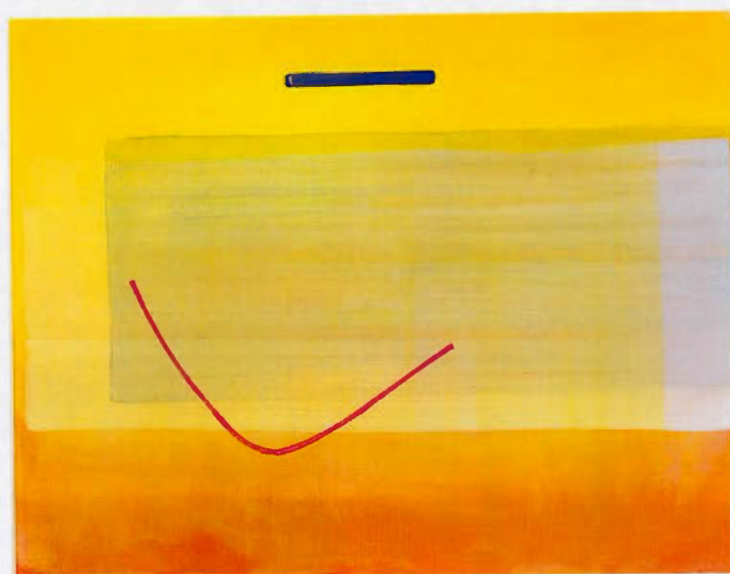


Figure 2.6 *Alphabet 4*, 2011. Acrylique sur toile. 89 cm x 114 cm.

L'autre : Étais-tu alors prête à peindre une nouvelle série?

Moi : Non. Pas immédiatement. J'ai pris une pause et à l'automne 2011, je suis revenue à l'écriture de mon texte *Une voix pour ne pas mourir*.

§

2.2 Quand commence l'écriture? Quand commence le dessin?

Si un même geste lie l'écriture au dessin, à quel moment dit-on que l'on écrit ou que l'on dessine? Derrière cette question se cache celle de savoir si l'écriture est simplement une technique et le dessin un art. Ce sont ces interrogations que se pose Ingold dans son livre *Une brève histoire des lignes* (2013) et qui ont surgies à l'atelier à cette étape du travail. Sans vouloir faire ici une histoire de l'écriture, je dirais en m'inspirant de la recherche d'Ingold, que l'écriture manuscrite reste une forme de dessin et que l'écriture est loin d'être une simple technique.

L'écriture est « avant tout une activité qui consiste à tracer des lignes. [...] L'écriture reste du dessin. Mais c'est un cas particulier du dessin où *ce qui est dessiné constitue les éléments d'une notation*. » (Ingold, 2013, p. 161) L'enfant fait cette expérience quand il apprend à écrire et qu'il ne sait pas encore lire : il dessine des lettres qu'il ne déchiffre pas (Ibid., p. 159), ou encore, nous ferions cette même expérience lorsqu'on retranscrit un alphabet qu'on ne connaît pas (Ibid., p. 161). Il n'y aurait pas de rupture entre la main qui écrit et la main qui dessine, même si l'écriture est en effet une notation (Ibid., p. 163). C'est ce que fait apparaître également l'origine picturale des lettres de l'alphabet où, par exemple, la lettre « a » serait une abstraction issue du dessin de la tête d'un bœuf. Selon Ingold, on dessine et on écrit en même temps et on ne peut réduire l'écriture à une simple notation et le dessin à l'art (Ibid., p. 165).

L'écriture n'est pas une simple technique, elle demande l'acquisition d'un savoir-faire au même titre que le dessin (Ibid., p. 191). Or, aujourd'hui, il est vrai, le corps reste relativement passif dans l'acte d'écrire.

Ceci contribue sans doute [dit Ingold] à donner à l'écriture l'illusion qu'elle est une activité désincarnée, au sens où la main, et l'instrument qu'elle tient obéissent aux ordres d'un esprit venu d'ailleurs, se tenant à l'écart des actions qu'il initie. (Ibid., p. 187)

Il y a bien un corps qui écrit, mais ce corps est occulté par les moyens techniques d'écriture. Dessiner les lettres de l'alphabet au crayon, puis au pinceau chinois, me permet de retrouver le corps à l'origine à la fois de l'acte d'écrire et de dessiner.

Que dire alors de la composition linéaire de l'écriture par rapport au dessin? Ne peut-on pas reconnaître l'écriture à sa linéarité? C'est la thèse que défend Leroi-Gourhan dans *Le geste et la parole* (1964, pp. 278-280) et que reprend Ingold (2013, p. 195). Selon Leroi-Gourhan, le graphisme linéaire serait apparu pour représenter les sons du langage parlé. L'écriture idéogrammatique serait un bel équilibre entre le dessin et la linéarité, alors que les écritures alphabétiques seraient pleinement linéaires. Ingold interroge ce point de vue en évoquant l'exemple des lignes du graphisme préhistorique, qui ne sont pas linéaires, de même que l'expérience des conteurs d'antan qui utilisaient une notation non linéaire pour recomposer leur récit (p. 196). Il est donc difficile de déterminer ce qui relève de la ligne « linéaire » qui serait plus proche de l'écriture et ce qui relève d'une ligne « non-linéaire » qui serait plus proche du dessin. Entre la composition linéaire propre à l'alphabet et la composition picturale du dessin, les frontières sont floues même si l'écriture alphabétique relève plutôt de la linéarité. C'est à cette expérience que je me suis confrontée en dessinant mes signes abstraits en suivant une composition propre à l'écriture alphabétique. Étais-je en train d'écrire ou alors de dessiner? Sans doute un peu les deux. Ce qui est certain par ailleurs, c'est que le dessin, pour être porté par ce que j'appelle une voix,

il lui fallait quitter la linéarité de la composition et y introduire du mouvement. La voix picturale appelle un corps en mouvement.

2.3 La lettre comme forme picturale

Quand je me remets à dessiner les lettres de l'alphabet, mon corps ressurgit, mais aussi révèle le potentiel de formes picturales que l'écriture latine contient. C'est une autre manière de reprendre les liens entre l'écriture et le dessin. Ce chemin, Kandinsky l'aurait aussi emprunté selon ce qu'en a dit Michel Henry dans son livre *Voir l'invisible, Sur Kandinsky* (2010, pp. 60-68). Kandinsky cherchait une peinture qui soit issue uniquement d'une « Nécessité intérieure » purement subjective et non plus une abstraction à partir du monde extérieur. L'analyse des éléments de la peinture abstraite commence pour Kandinsky avec les lettres de l'alphabet. Les lettres désignent un son, un phonème. En les combinant entre elles, elles deviennent des mots.

Or il est possible de ne plus tenir compte de cette finalité de la lettre, de ne plus l'apercevoir comme une lettre, mais au contraire comme une simple forme, un certain graphisme composé de divers segments d'orientation variée. Lorsque la finalité langagière de la lettre a été mise de côté, celle-ci n'est plus une lettre, elle est devenue une forme picturale. (Henry, 2010, p. 62)

Cette expérience peut apparaître plus évidente lorsqu'on se trouve en présence d'un alphabet que nous ne connaissons pas, comme une écriture ancienne par exemple. Là, on sait que la graphie renvoie probablement à un sens sacré. Par ailleurs, en étant incapables de déchiffrer ce sens, nous ressentons tout de même une « expérience de plénitude » de la seule contemplation de formes pures, nous dit Michel Henry (p. 63). La peinture abstraite commencerait donc dans la graphie même des lettres de

l'alphabet. Quand je prends les lettres comme élément premier pour le dessin de signes plus abstraits, je refais à ma manière l'histoire de l'origine de l'abstraction telle qu'analysée par Kandinsky, mais aussi je rejoins l'expérience originaire qui lie écriture et dessin, non seulement dans la forme, mais aussi dans le geste unique qui les anime.

2.4 Écrire, dessiner, peindre : une même jouissance du geste

Dans le geste d'écrire, comme dans celui de dessiner, il y a un corps qui bat, qui jouit, dit Roland Barthes (1982c, p. 143). Dans ces gestes qui ne sont jamais anodins, il y a une jouissance du faire. Prendre le crayon pour dessiner, le faire glisser sur le papier, puis prendre le pinceau chinois, c'est prendre l'écriture par « sa vérité gestuelle, sa vérité corporelle » (Barthes dans Francastel *et al.*, 1976, p. 175). Entre le geste d'écrire, qui est presque occulté aujourd'hui, et le geste de dessiner, de peindre, de tracer, Barthes nous dit qu'il y a des pulsions communes : d'abord, inciser, marteler, poinçonner ou alors oindre (Ibid., p. 175). À l'origine de l'écriture, comme du dessin, il y a un corps qui fait. En ce sens, c'est un mythe, nous dit Barthes, de croire que l'écriture serait la transcription de la parole. Le cas de l'écriture idéographique notamment reproduit d'abord des gestes, des gestes codés et non pas des sons (Ibid., p. 173). Barthes nous convie à réviser notre manière de comprendre l'évolution de l'écriture en remettant en question le supposé progrès de l'alphabet phonétique sur les écritures idéographiques. (Ibid., p. 174) À la source de l'écriture, même alphabétique, il y a une jouissance de la main qui écrit. Ce serait cette même jouissance de la main qui serait la vérité de la peinture et non l'œil (Barthes, 1982b, p. 194). Donc, au commencement, la peinture et l'écriture auraient une origine commune : « dans une région unique de la pratique corporelle, la peinture et l'écriture auraient commencé par un même geste non figuratif et non sémantique [...] » (Barthes dans Francastel *et al.*, 1976, p. 176). Peut-être est-ce la raison qui poussa Barthes à s'adonner

hebdomadairement à la pratique du dessin, une pratique de la pure jouissance sans préoccupation de faire œuvre (Barthes et Musée, 1981, p. [5]).³⁵ Dans les textes qu'il consacre à Masson, à Réquichot, puis à Cy Twombly, l'écrivain ne cesse de rappeler ce geste unique qui lie la main qui écrit à la main qui dessine ou peint.

C'est à ce moment « originaire », toujours à retrouver, entre le geste d'écrire et le geste de dessiner que je suis revenue en éprouvant la nécessité de prendre mon crayon et de tracer. Je n'ai pas décidé de dessiner un paysage, au contraire, j'ai décidé de prendre comme objet de dessin les lettres de l'alphabet, ceci en cherchant à saisir en dessin ce que j'avais l'impression d'avoir trouvé dans l'écriture : une voix. Du même coup, c'est aussi l'écriture que j'étais en train de revisiter, mais autrement. J'étais en train de saisir en moi le lien qui pouvait exister entre un corps qui écrit et un corps qui dessine, tout deux liés au corps dansant.

Grâce à la démonstration éblouissante de Masson, l'écriture (imaginée ou réelle) apparaît alors comme *l'excédent* même de sa propre fonction ; le peintre nous aide à comprendre que la vérité de l'écriture n'est ni dans ses messages, ni dans le système de transmission qu'elle constitue pour le sens courant, encore moins dans l'expressivité psychologique que lui prête une science technocratique (expertises, tests), mais dans la main qui appuie, trace et se conduit, c'est-à-dire dans *le corps qui bat* (qui jouit)... (Barthes, 1982c, p. 143)

³⁵ Barthes raconte dans *Le grain de la voix, entretiens 1962-1980* (1999) comment le dessin fait partie de sa routine de travail : « À Paris, le lieu où je travaille (tous les jours de 9h30 à 13h00 ; ce *timing* régulier de fonctionnaire de l'écriture me convient mieux que le *timing* aléatoire qui suppose un état d'excitation continu) se situe dans ma chambre à coucher (qui n'est pas celle où je me lave et prends mes repas). Il se complète par un lieu de musique (je joue du piano tous les jours, à peu près à la même heure : 14h30) et par un lieu de "peinture", avec beaucoup de guillemets (environ tous les huit jours, j'exerce une activité de peintre du dimanche ; il me faut donc une place pour barbouiller). » *Le grain de la voix : entretiens 1962-1980*, (Paris : Ed. du Seuil), 196. Voir aussi le catalogue d'exposition des dessins de Roland Barthes présentée au Musée de l'Abbaye Sainte-Croix en 1981 : Roland Barthes et Abbaye Sainte-Croix Musée, *Roland Barthes, 1915-1980 : dessins : Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne, 27 juin-30 septembre 1981*, (Les Sables-d'Olonne : Le Musée, 1981).

Quelque chose demande à être préservé : un geste dans sa grande simplicité et signifiante. Quand je prends mon crayon, puis mon pinceau pour tracer des signes qui partent de l'alphabet pour redevenir signes abstraits, c'est moi que je ressaisis, mon corps avec sa voix quand elle est prise dans le mouvement et dans la jouissance du faire. Mais il serait faux de croire qu'il suffit d'utiliser la main et le crayon pour que le sens de l'écriture apparaisse au grand jour. Quand Barthes parle d'une vérité de l'écriture qui transparait par le geste du peintre, il parle d'un corps plus profond, plus énigmatique aussi, « un corps qui jouit », dit-il. Qu'est-ce à dire? Le risque qui me donne l'impression de trouver une voix dans l'écriture et plus tard dans le dessin serait le risque de la jouissance. En effet, quand je prends mon pinceau et me retrouve dans un moment de grande concentration, mon corps tendu vers la trace à réaliser, à ne pas rater, quelque chose jouit effectivement et c'est cette même chose qui jouit quand l'écriture tout à coup semble être portée par une voix; un sens, qui passe à travers moi, mais qui n'est pas tout à fait de « moi ». Le geste n'est pas simplement le mouvement physique du corps, la danse du bras ou de la main bien qu'il passe par là. Le geste c'est cette puissance en soi qui nous fait dire ou peindre quelque chose qui nous dépasse, nous surprend, nous porte ailleurs et nous ramène plus justement à soi dans toute sa singularité. Prendre le pinceau et l'encre, c'est un peu comme revenir à soi, à l'origine de cette découverte : « or, ce qui est inimitable, finalement, c'est le corps [écrit Barthes à propos de Twombly]; aucun discours, verbal ou plastique — si ce n'est celui de la science anatomique, fort grossier, somme toute —, ne peut réduire un corps à un autre corps. [...] Mon corps ne sera jamais le tien. » (Barthes, 1982a, p. 157) Le geste du peintre est le gardien de ce qui jouit en soi et qui est à dire. Nous sommes dans une écriture ou une « calligraphie » qui ne veut que dire le mouvement originaire du dire, sans artifice, sans vouloir former une belle écriture. Barthes le formule ainsi : « Twombly dit à sa manière que l'essence de l'écriture, ce n'est ni une forme ni un usage, mais seulement un geste, le geste qui la produit *en la laissant*

traîner : un brouillis, presque une salissure, une négligence. » (Ibid., p. 146) Le geste, c'est

quelque chose comme le supplément d'un acte. L'acte est transitif, il veut seulement susciter un objet, un résultat ; le geste, c'est la somme indéterminée et inépuisable des raisons, des pulsions, des paresseuses qui entourent l'acte d'une *atmosphère* (au sens astronomique du terme). Distinguons donc le *message*, qui veut produire une information, le *signe*, qui veut produire une intellection, et le *geste*, qui produit tout le reste (le « supplément »), sans forcément vouloir produire quelque chose. (Ibid., p. 148)

Parfois, l'écriture se perd dans une technicité. L'écrivain appelle le peintre pour ne pas qu'il oublie leur origine commune, celle d'un sujet à l'écart de l'image, un corps perfectible dont l'intériorité a apprivoisé l'extérieur; un extérieur dont il ne peut se passer sans pour autant vouloir en reproduire ses contours et ses artifices. Revenir au dessin, à la peinture, c'est toujours refaire le chemin de la découverte du langage à travers soi. C'est retrouver « l'originaire », à distinguer d'une origine historique, bien que l'histoire en trace les contours. C'est aller là où mon corps est le plus près de sa voix quand elle est rythmée et qu'elle n'a pas encore trouvé les mots.

2.5 Écrire, dessiner pour faire advenir un corps oublié

Chaque enfant qui apprend à écrire, dit Gérard Pommier (1993, pp. 247-248) dans *Naissance et renaissance de l'écriture*, refait à sa manière l'histoire de l'écriture. L'apprentissage de l'écriture passerait d'abord par le dessin : la graphie des lettres étant perçue en premier lieu comme un objet. Puis l'écriture adviendrait finalement quand elle cesse de représenter, qu'elle cesse d'être iconique, pour signifier (Ibid., p. 235). Mais ce qui est d'autant plus intéressant, c'est que l'écriture chez les enfants révèle la manière dont ils représentent leur propre corps. Les lettres peuvent même

devenir un symptôme et le lieu du refoulement de la jouissance du corps.³⁶ Plus tard, chez l'adulte, l'écriture manuscrite serait aussi révélatrice de la singularité de ce que nous sommes, de même que la manifestation du refoulement originaire : la jouissance de l'Autre. Faut-il le rappeler : nous sommes d'abord parlés et désirés par un Autre; nous sommes donc d'abord objectivés par nos parents.

Notre corps a d'abord été l'objet du désir maternel et, dans cette mesure, nous ne *sommes* pas ce corps, nous l'*avons* seulement, nous habitons cette charpente organique qui nous a d'abord été étrangère, et qui continue d'être ce lieu d'asile auquel nous nous sommes plus ou moins bien habitués, apparence dont le regard d'autrui ou le miroir nous permettent de vérifier les contours. (Ibid., pp. 199-200)

Quand on se met à parler, à s'approprier le langage, on s'oublie comme corps. Or, l'écriture, voire le dessin est le retour de ce corps oublié, de ce qui a été refoulé : « La singularité de mon corps m'a été imposée, mais avec le refoulement je l'ai oubliée. Et c'est maintenant, en retour, de mon acte de représenter que dépend la particularité de mes lettres. » (Ibid., p. 102) L'écriture loin d'être une technique, un moyen de communication ou encore la simple transcription de sons, est une manière de se représenter à son insu : « exécuter un graffiti, aussi modeste soit-il, ne vise pas d'abord à communiquer un message, mais exprime seulement l'espoir que le corps existe en dépit du refoulement. » (Ibid., p. 200) La lettre inscrit ce qui a été refoulé : le corps et sa jouissance refoulée.

N'importe quel graphisme évoquera l'image de notre propre corps, parce que sa jouissance fut initialement hors de nous, à la merci d'une mère qui fut notre premier univers : l'éventuelle coalescence avec cette jouissance du

³⁶ Voir à ce sujet le chapitre « Problèmes cliniques de l'écriture » dans Gérard Pommier, *Naissance et renaissance de l'écriture*, 1^{re} éd. éd., Écriture (Paris : Presses universitaires de France, 1993), 247-285.

visible peut empêcher de tracer d'autres formes que celle de ce corps, dont l'existence nous obsède et réclame confirmation. (Ibid., p. 203)

L'écriture ou le dessin est un acte qui permet de refouler la jouissance de l'Autre, puis en même temps la révèle (Ibid., p. 103). Cette jouissance de l'Autre, qui est à distinguer de la jouissance sexuelle, est une jouissance qui advient dans la parole et dans l'acte d'écrire par exemple quand celle-ci est « créatrice ». La jouissance sexuelle ou phallique peut y conduire dans la mesure où l'épreuve de celle-ci implique la castration, le fait de ne pas tout avoir et de n'être pas tout. La jouissance de l'Autre serait justement la jouissance de n'être pas tout et de ne pas tout avoir. En ce sens, elle est bien relative (Juranville, 1996, p. 338). L'acte d'écrire, voire même de dessiner serait donc révélateur de cette jouissance bien particulière qui ne connaît pas la « plénitude ». C'est une jouissance d'être corps et d'être sujet (Ibid., p. 337). L'écriture ou le dessin est cette jouissance de l'Autre : en même temps, cette jouissance est sans cesse refoulée, parce qu'en écrivant on s'oublie aussi. Et la graphie des lettres ou le graffiti représente ce corps oublié malgré soi. La thèse de Pommier (1993) va même jusqu'à montrer que l'évolution de l'écriture et de ses différents stades de représentations, du pictogramme à l'alphabet phonétique, correspondrait de manière étonnante aux différents stades de refoulements de la jouissance de l'Autre et du retour de ce refoulé chez le sujet (pp. 240-245). Chaque sujet qui apprend à écrire refait à sa manière l'histoire de l'écriture et cette histoire contient également l'histoire de chaque corps.

Dans l'acte de dessiner les lettres de l'alphabet et d'en dégager un autre signe composé de lignes courbes et de lignes droites, peut-être suis-je en train d'interroger, voire de retrouver, ce corps qui sous-tend l'acte d'écrire. Peut-être ne suis-je pas consciente de ce qui se joue à la surface des signes au moment où je les fais. C'est lorsque nous sommes inconscients que la jouissance surgit rappelle Pommier (1993, p. 201). Dans ces signes quelque chose se libère. Peut-être suis-je même en train

d'essayer de chercher une représentation qui soit moins tributaire du regard de l'Autre, une représentation que je ferais mienne. Peut-être que cette « écriture » dessinée est une manière de faire apparaître ce qui était refoulé : le corps que j'habite est sans cesse objectivé par le regard de l'Autre et il s'agit en dessinant de le désobjectiver. Peut-être n'est-ce pas tant l'écriture dont il est question dans ces lettres dessinées que d'une recherche de sa propre origine comme sujet à travers une représentation singulière du corps, de ses jouissances, ce que j'appelle la « voix ». Comme si la voix que je cherchais dans le dessin passait à la fois par ce surgissement de la jouissance du corps au moment où je prends le crayon pour dessiner, pour écrire, bien que cette jouissance soit aussitôt refoulée. Pour qu'il y ait la voix, ce sentiment de mise à nu de soi qui donne l'impression de dire quelque chose d'essentiel, il doit y avoir jouissance, jouissance de l'Autre. Or, la jouissance « nous la refoulons à chaque instant, et elle refait aussitôt, au sens propre, surface. » (Pommier, 1993, p. 201)

CHAPITRE III

UNE VOIX : ENTRE L'AUDIBLE ET LE VISIBLE

3.1 Récit d'une rencontre manquée entre l'audible et le visible

Moi : Je suis restée avec l'impression que l'écriture me permettait de m'approcher davantage de « l'objet » que je cherchais que la peinture.

L'autre : Peut-être était-ce tout simplement parce que tu n'avais pas encore trouvé en peinture la manière de faire advenir cette voix.

Moi : Pour m'approcher de la voix, j'avais besoin des mots. À cette étape du travail, il manquait à ma peinture les mots, mon vocabulaire propre, pour dire ce que je désirais dire. C'est pour cette raison que j'ai poursuivi l'écriture de mon texte *Une voix pour ne pas mourir* et que j'en ai terminé l'écriture au début de l'automne 2011.

L'autre : Mais tu n'arrivais pas à te passer du travail pictural pour autant...

Moi : Non. Mais pour l'instant, je mets de côté ce travail pictural.

L'autre : Donc, tu as terminé d'écrire ton texte *Une voix pour ne pas mourir*. Et qu'as-tu fait ensuite?

Moi : J'avais toujours le sentiment très fort que ce texte était trop proche de « moi », qu'il ne faisait pas exister une distance assez grande avec ce « moi » pour qu'un tiers puisse l'entendre et s'y reconnaître. Je me demandais si j'avais bien trouvé une voix

dans laquelle l'autre puisse aussi se reconnaître. Il me fallait trouver une façon de créer une distance avec ce « moi » que je croyais rencontrer partout dans le texte.

L'autre : Comment créer cette distance?

Moi : D'abord, j'ai décidé de fragmenter mon texte en y extrayant les passages les plus signifiants repérés à l'hiver 2011. Ces passages me semblaient davantage être portés par une voix. Ils étaient à la fois très proches de « moi » tout en ayant une musicalité, un rythme porteur d'autre chose, un ailleurs qui me révélait en même temps qu'il créait un effet d'étrangeté. J'avais l'impression d'y découvrir un sens inattendu. J'ai essayé de recréer un nouvel ordre entre ces fragments et ainsi construire un nouveau texte, celui-là plus « fictif » si j'ose dire. La fragmentation a permis d'introduire davantage de fiction dans mon récit. Ce travail a créé une première forme de distanciation, mais il me fallait aller beaucoup plus loin. En décembre de cette année-là, je devais faire une présentation publique de mon travail de création dans le cadre d'une exposition collective organisée au Centre de diffusion et d'expérimentation (CDEx) de l'UQAM. J'avais en tête de créer une quatrième installation dans le cadre de cette exposition. Le point de départ de cette nouvelle installation, comme pour les précédentes, serait donc une lecture à haute voix de mon texte *Une voix pour ne pas mourir*. À ce moment-là, je trouvais l'ensemble du texte beaucoup trop long pour qu'il soit lu en entier. Alors, quelle portion de celui-ci allait être lue à haute voix? Ensuite, qui lirait ce texte? J'avais le sentiment que, cette fois-ci, je ne pouvais pas moi-même lire ce texte, qu'il m'était trop intime. Une voix « autre » pourrait créer une distance. Je ne voulais pas non plus qu'une voix complètement étrangère interprète ce texte. J'ai alors demandé à ma sœur comédienne³⁷ de faire cette lecture pour moi. Sa voix étant à la fois « autre », mais

³⁷ Christine Chevarie-Lessard est chercheuse et réalisatrice documentaire. Elle a réalisé le court métrage *Quand tout est possible* (2011), qui a remporté le concours de la relève documentaire de canal D en 2013. Elle travaille actuellement sur un documentaire portant sur les élèves de l'école supérieure de ballet du Québec. <http://www.christinechevarie.com>

avec un grain qui ressemble à la mienne, je pouvais ainsi créer un effet de proximité sans y être moi-même à l'avant-scène. Pour l'enregistrement de la voix, je lui ai demandé de choisir deux fragments de mon texte qu'elle trouvait particulièrement signifiants pour elle. C'est ainsi que nous avons enregistré cette lecture, la toute première, sans répétition, de deux fragments de *Une voix pour ne pas mourir*.

L'autre : Pourquoi s'en être tenu à cette « première » lecture ?

Moi : Je prenais un risque en révélant ce texte en public et ma sœur également en se soumettant à cette « performance en direct et sans reprise » d'une lecture à haute voix. Je voulais que l'enregistrement nous permette de sentir ce risque. Dans cette première lecture, on sentait ma sœur émue par ce qu'elle lisait, elle n'était pas en contrôle d'elle-même. Avoir fait plusieurs répétitions aurait neutralisé sa voix et elle aurait joué le texte, ce que je voulais à tout prix éviter.

L'autre : J'imagine alors que cette première lecture n'était pas parfaite, que dans sa voix, parfois, on devait sentir des hésitations.

Moi : Tu as raison. On sentait toute l'attention qu'elle mettait à le lire et l'émotion qu'elle ressentait à cette lecture.

L'autre : Qu'as-tu fait ensuite avec l'enregistrement ?

Moi : Je me demandais comment le mettre en espace. Je voulais en faire une installation et non pas me contenter de faire entendre seulement l'enregistrement. Or, plusieurs idées me sont venues en tête, mais celle qui revenait sans cesse était de créer un espace au centre duquel se trouverait un récamier, comme ceux que l'on retrouve dans les cabinets de psychanalyste, puis d'installer tout autour mes tableaux. Qui l'aurait voulu aurait pu s'allonger sur le récamier pour écouter mon enregistrement et regarder mes tableaux.

L'autre : L'audible seul ne te suffisait pas?

Moi : Non. J'avais besoin d'un élément visuel pour accompagner l'enregistrement vocal. D'ailleurs, encore aujourd'hui, je ne peux concevoir l'audible sans une contre partie visuelle. Par ailleurs, je ne conçois pas l'élément visuel comme l'illustration de ce que dit la voix.

L'autre : Tu ne désires pas « faire du cinéma » en ce sens.

Moi : Ou si mon travail rejoint le cinéma, c'est à la manière de Marguerite Duras. *La femme du Gange* est un bon exemple en ce sens puisqu'il y a le film des Voix et le film des images, mais il n'y a pas de correspondance entre les images et ce que disent les voix. On ne voit jamais celles qui parlent.

L'autre : Pourquoi as-tu besoin d'un élément visuel qui accompagne l'audible?

Moi : L'audible seul me semble manquant pour correspondre à « l'objet » de mon désir. Par ailleurs, l'audible doit être en décalage par rapport au visible pour que cet « objet » puisse advenir.

L'autre : Est-ce ton désir qui détermine le sens que tu donnes à une œuvre?

Moi : Oui. Il n'y a pas de règle écrite qui indique la nécessité d'y avoir du visuel avec l'audible. Mais l'œuvre que je cherche doit être la rencontre d'un visible qui échappe à l'image, un visible que je crée de mes mains, et d'un audible qui a pour origine l'écriture d'un texte littéraire où la voix est un élément central. C'est mon désir qui appelle cette œuvre.

L'autre : En ce sens, « l'objet » de ton désir n'est pas une image fascinante dans laquelle nous pouvons nous perdre. Au contraire, « l'objet » que tu cherches échappe à l'image réconfortante et rassurante.

Moi : En effet, « l'objet » que je cherche est empreint d'inadéquation. Au lieu de nous faire basculer dans un monde imaginaire, il nous rappelle sans cesse à nous-mêmes. Ce n'est pas un « objet » qui donne l'illusion de combler notre désir, c'est un « objet » traversé d'absence.

L'autre : Ce qui lie l'audible et le visible dans ta quête est en même temps ce qui constitue leur inadéquation l'un à l'autre.

Moi : L'audible et le visible sont intrinsèquement liés par cette non-coïncidence indispensable.

L'autre : La voix se situe donc là, dans cet interstice entre l'audible et le visible?

Moi : Je le crois effectivement. La voix est cet « objet » à la fois audible et visible qui est traversé par l'incomplétude.

L'autre : C'est le sujet qui cherche à dire son origine, il me semble.

Moi : Oui. Le sujet se dit lui-même dans l'écriture, dans la peinture, dans la mise en voix du texte. Et en se disant, il dit d'où il vient, d'où il parle. Il dit ce qui le fait être : la voix qui le porte. La voix qu'il cherche à créer ne doit pas être un « objet » qui l'éloigne de lui-même et lui donne l'illusion d'échapper au réel, mais plutôt le renvoie sans cesse à sa propre finitude et solitude.

L'autre : Pour revenir à l'installation que tu as présentée en décembre 2011, pourquoi avoir songé à la présence de ce récamier? Ne cherchais-tu pas à travers tes multiples idées d'installation à trouver l'espace de ta voix? N'avais-tu pas le sentiment que ta voix devait s'incarner quelque part et que les mises en scène possibles permettaient d'essayer de trouver le lieu d'où émerge et où doit s'inscrire cette voix?

Moi : Dans l'idée d'installation, il y avait effectivement l'idée d'installer la voix quelque part. Pour l'exposition de décembre 2011, je n'ai pas trouvé la mise en

espace que je cherchais. J'ai finalement décidé à cette étape du travail de présenter uniquement l'enregistrement à travers un lecteur CD et des écouteurs, sans récamier, les écouteurs étant accrochés sur le mur et une petite lampe éclairant ceux-ci. Quand on enlevait les écouteurs pour se les mettre à l'oreille, le cercle de lumière restait présent, mais il n'y avait rien à voir autre que le mur éclairé. L'idée d'installation était réduite ici au plus simple et n'a pas trouvé la manière dont mon travail pictural pouvait s'y amalgamer. L'espace de la voix était encore à trouver.

L'autre : Comment décrirais-tu cette voix trouvée en décembre 2011 ?

Moi : Cette voix, c'était une voix audible, mais elle rappelait aussi cette petite voix intérieure qu'on entend en soi quand on se met à lire ou encore à écrire. C'était de rendre audible cette voix intérieure qui n'occupe pas un espace physique défini. En ce sens, cette petite voix ne se situe pas dans un environnement sonore. Elle est plutôt issue du silence. Elle se situe dans « l'angle mort du monde », pour reprendre une expression de Pascal Quignard (2002, p. 58).

L'autre : Avais-tu fait un montage sonore ?

Moi : J'ai essayé de retravailler le rythme de la voix au montage, d'en enlever les imperfections, d'y ajouter des silences et même d'y ajouter un environnement sonore issu de la nature; mais finalement je suis revenue à ma première version : une voix de la « première lecture » avec ses propres silences et ses propres hésitations.

L'autre : Le montage, j'imagine, ne diluait-il pas l'impression de « première » lecture que tu décrivais plus tôt ?

Moi : Oui. Le montage effaçait la tension et l'émotion contenues dans la voix. Avec le montage, j'étais en train de composer une autre voix et non d'en recueillir la trace de son avènement.

L'autre : Pour cette exposition de décembre 2011, il n'y avait donc que la trace sonore de cette lecture à haute voix, mais sans une véritable mise en espace.

Moi : Mais je cherchais tout de même à savoir comment la voix littéraire pouvait prendre corps dans l'espace.

L'autre : Si je te suis dans ta démarche, cette réponse ne pouvait pas se trouver du côté du « théâtral » ?

Moi : Effectivement, je vais à l'encontre de toute forme de spectacle où le spectateur peut s'oublier pour quelques heures. Pour y parvenir, la représentation doit être sans cesse contrecarrée. Je veux éviter le « jeu » d'une comédienne, de même qu'on puisse donner un visage à cette voix. La voix audible doit être sans visage. Elle doit être audible simplement et « interprétée » le moins possible. Il s'agit d'une voix non théâtrale, une voix intime, un chuchotement à l'oreille. J'essaie de recueillir la voix quand l'être s'ouvre tout à coup, qu'il n'est plus dans les choses. Voilà la nature de cette voix. Et c'est ce que je pensais avoir trouvé à l'automne 2011.

L'autre : Comment cette présentation de ton travail à ce moment a-t-elle été reçue ?

Moi : Cette voix semblait échapper à la fiction. La plupart des spectateurs ne l'ont pas entendue. Ils sont passés à côté sans l'entendre ou sans vouloir l'entendre.

L'autre : Peut-être qu'elle ne pouvait être entendue dans le contexte d'une exposition ?

Moi : Il est vrai que le spectateur doit être disposé à recevoir cette voix, cette atteinte de l'être. Peut-être que le dispositif présenté en décembre 2011 n'était pas adéquat pour préparer le spectateur à recevoir cette parole. En ce sens, un récamier aurait peut-être aidé à ce que cette voix puisse être entendue.

§

3.2 La voix chez Duras

La voix ne peut advenir que là où la représentation cesse. Or, il s'agit bien d'une exposition. Comment à l'intérieur même du fait d'exposer échapper à la fascination de « l'objet » ? J'emprunte ici au cinéma de Duras quelques éléments de réflexion qui me permettent d'éclairer mon propre « objet » de désir. Cet « objet » vient bien avant ma rencontre avec le cinéma de Duras, mais le cinéma de Duras vient l'éclairer dans l'après-coup de la réflexion.

Le cinéma de Duras est un non-cinéma : « je suis dans un rapport de meurtre avec le cinéma [dit-elle]. J'ai commencé à en faire pour atteindre l'acquis créateur de la destruction du texte. Maintenant c'est l'image que je veux atteindre, réduire. » (Duras, 1987, p. 93) Duras passe par le cinéma pour le détourner de l'image. On va au cinéma, dit-elle, pour oublier, se distraire, fuir, être en dehors de soi le temps de quelques heures (Ibid., p. 23). On va au cinéma pour se détourner de soi-même, pour être ailleurs. On veut vivre une émotion forte, être envahie par une sensation qui nous saisit. Le spectateur de cinéma « occupe un endroit qui apparaît comme irréel, déserté, mort, tué par la débandade, la fuite de la personne » (Ibid., p. 26). Or, le cinéma de Duras nous place dans une position complètement opposée. Dans un film de Duras, on ne se perd jamais de vue (Ibid., p. 172). Je suis avec moi en regardant un film de Duras, mais un moi décalé, pas tout à fait celle que je suis au quotidien : « je ne suis pas au cinéma seulement mais tout à coup ailleurs, ailleurs encore, dans la zone indifférenciée de moi-même où je reconnais sans avoir jamais vu, où je connais sans comprendre » (Ibid., p. 115). Être dans un film de Duras, c'est être ainsi saisi par soi-même, par un lieu en soi qu'on ne connaît pas, mais qu'on reconnaît comme soi.

Dans « l'objet » que je cherche à atteindre par la rencontre entre l'audible d'une voix et le visible qu'est mon travail pictural, je ne suis pas très loin de Duras même si je ne fais pas de cinéma, ni de théâtre. La « performance » de la lectrice de mon texte n'est pas là pour créer un effet de fascination, créer un dérangement spectaculaire. Elle veut plutôt atteindre le spectateur là où il cesse d'être devant un acteur, mais reconnaît en lui-même la voix qui le porte. La voix audible s'adresse à chacun d'entre nous, intimement. Elle n'est pas tant devant soi, qu'à l'intérieur. Elle vient du dedans, non du dehors. La voix qui porte le texte est là pour atteindre le spectateur là où il cesse d'être spectateur et se recueille en lui-même. L'exposition et la performance empruntent les éléments de la représentation, mais pour les détourner de leur visée. Comment y parvenir? Comment Duras fait-elle pour, sans cesse du sein de la représentation, la mettre en échec?

La fascination de l'écran chez Duras est continuellement déjouée par des plans noirs, des passages obligés par l'absence d'images, pour que le spectateur se retrouve dans un non-lieu qui rappelle celui de la lecture. Quand on lit, on se retrouve; quand on va au cinéma, on se perd. Mais quand on est dans un film de Duras, on ne se perd plus (Duras, 1987, p. 114). Quand l'écran est noir, ce qui est à voir est un objet manquant et tout est alors à entendre. Le regard est sollicité, mais on lui enlève l'objet de la vision. Regarder le noir, c'est comme regarder l'absence d'image, un objet absolu. Dans la lecture aussi le regard est dirigé, on regarde vers le texte, mais ce qu'on voit est sur une autre scène, à l'intérieur de soi. On entend en soi ce qu'on regarde sans voir. En 2011, la voix de la lectrice de mon texte qu'on entend au moyen des écouteurs et le cercle de lumière qui éclaire le mur sans qu'il n'y ait rien à voir n'est pas éloignée de cette expérience. Il y a un point focal, minimal, qui fait fonction d'écran noir, et il y a cette voix qui semble être dans la tête, comme celle qu'on entend à la lecture d'un texte. Cette voix ne cherche pas à imiter un personnage. Elle est au plus près de sa vérité et de sa précarité.

Marguerite Duras dans *Le Camion* (1977) fait de la lecture à voix haute l'objet même du film. *Le Camion* c'est la lecture d'un scénario d'un film qui n'aura pas lieu. La trame narrative est simple : une femme d'un certain âge fait de l'auto-stop et un camionneur la fait monter dans son véhicule. Le scénario c'est l'histoire de leur rencontre, de leur conversation dans la cabine du camion. À la fin du film, la femme descend du camion et le film s'arrête. Cette histoire, nous ne la voyons pas, elle nous est racontée. Marguerite Duras incarne à la fois la femme du camion, sans pour autant jouer à devenir cette femme, et la réalisatrice, puis l'auteure du film qui nous lit le scénario. Gérard Depardieu incarne la voix du camionneur, sans l'interpréter, et le comédien lui-même qui lit le texte du film. Sur la bande-image du film, nous alternons entre des séquences d'un camion bleu circulant dans un paysage d'une banlieue parisienne, les Yvelines, mais ce pourrait être aussi une banlieue quelconque américaine, et l'image de Marguerite Duras et de Gérard Depardieu assis à une table en contre-jour lisant le scénario. Cette lecture à haute voix se fait dans une chambre noire qui se veut un rappel de la cabine du camion. La bande-son quant à elle alterne entre les voix de Duras et de Depardieu en in et/ou off, et les variations de Diabelli de Beethoven. Ce film donc, d'un film qui n'a pas lieu, place la lecture à voix haute au centre de la représentation. Les voix ne coïncident pas avec les images de l'histoire. Nous ne voyons pas les images décrites par les lecteurs, nous ne pouvons que nous les imaginer. Ce qui est dit n'est pas montré et on le voit d'autant mieux qu'on ne nous le montre pas : « je vois le camion encore plus si je ne le vois pas [dit Duras] » (Duras, et Porte, 1977, p. 103) Il y a ce qui est dit dans *Le Camion* et ce qu'on voit ne correspond pas à cette parole. Duras ne montre jamais la femme d'un certain âge, ni le camionneur. Ce qui se passe dans *Le Camion* n'arrive pas en face, devant. Et le fait que cela n'arrive pas devant nous plonge d'autant plus dedans. « Ça existe encore bien plus que si on le voyait [dit Xavière Gauthier à Marguerite Duras]. [...] Ça existe bien plus fort que si c'était décrit comme quelque chose qu'on a devant les yeux. » (Duras et Gauthier, 1974/2013, p. 206) Le film se passe en soi, en chaque

spectateur. Il l'invente à sa manière. « La parole dans le cinéma commercial fait avancer l'image, elle correspond souvent à une économie d'images. Si quelqu'un dit : je vais aller voir ma fiancée, ça économise une séquence... La parole est complètement autre chez toi... » (Duras, 1987, p. 174) La parole ne remplace pas l'image chez Duras. Elle la troue plutôt, la fractionne. Le cinéma, celui où coïncident l'image et le son, qui transporte le spectateur dans un autre monde, n'advient pas. Qu'advient-il alors?

3.2.1 Le non-jeu

Chez Duras, le film est raconté plutôt que montré. Cette lecture est particulière. Dans un entretien, Duras précise à Michelle Porte de quelle lecture il s'agit dans son film :

Le film est lu feuillets à la main et, pour Depardieu, il est lu pour la première fois et l'attention qu'il met à le lire est vue dans le film. Je dis d'ailleurs dans le film à un moment donné : « Aucune répétition du texte n'aurait été envisagée. » Je pense maintenant que ça, c'était pour éviter le jeu. Si on avait lu le texte avant, si on l'avait répété, même pour le lire ensuite, on aurait *joué*. Il y a quelquefois quelques pataquès, on se trompe dans les lignes, quelquefois on cherche nos lignes mais c'était une option, j'ai préféré ça à une distance entre le texte et la personne qui parle, et que j'appelle la comédie. [...] C'est pour ça aussi que je ne peux pas envisager de redonner le texte à un acteur pour le théâtre : il serait obligé de l'apprendre, donc de le jouer. Une lecture vue, une première lecture vue, feuillets à la main, c'est autant du cinéma — sinon davantage — que le jeu du contenu de cette lecture ou sa représentation. (Duras et Porte, 1977, pp. 86-87)

Ne pas jouer le texte, ni le représenter; plutôt le lire et le lire une seule fois avec ses imperfections, ses hésitations, mais aussi et surtout avec cette grande attention à ce qui advient dans le texte, en soi à l'occasion du texte, est une manière de toucher à la voix. Elle voulait dans cette règle qu'elle s'est donnée, et que je me suis aussi donnée, atteindre une plus grande proximité entre le texte et la personne qui le lit. Comme si

le jeu plaçait le texte et la voix du comédien sur une scène qu'elle voulait à tout prix éviter. Dans cette première lecture, Duras fait tout pour déstabiliser Depardieu de sa maîtrise de comédien. Depardieu est dans la « perte de l'acteur », dit-elle (Duras et Noguez, 2001, p. 155). Duras improvise, ajoute des mots aux textes, cesse de dire alors que le texte continue, elle attend une réponse de Depardieu alors que le texte ne dit pas cette réponse. « Tout ce qui dérange le comédien dans ses habitudes est bon. » (Ibid., p. 155) Que cherche-t-elle à travers cette première lecture qui nous déjoue de la représentation à l'intérieur même de la représentation? N'est-ce pas à déstabiliser le sujet pour en faire émerger une voix? S'il jouait le texte, Depardieu ne serait-il pas à distance de lui-même pour mieux incarner la voix d'un personnage? Alors que là, non, la distance n'advient pas encore, il découvre ce qu'il doit dire à l'intérieur même du film. Ce n'est pas tant le camionneur qu'on entend, que Depardieu disant ce que Duras fait dire au camionneur. C'est quelque chose de la voix de Depardieu que le texte de Duras fait apparaître, mais qui n'est pas non plus la voix de Depardieu qui existe à l'extérieur du film. Le film fait entendre et voir une voix qui est proche de l'être, du sujet, parce que le film place l'acteur entre parenthèses, quelque part entre l'existence et la fiction, quelque part entre le réel et l'imaginaire, entre l'audible et le visible.

Quand ma sœur a lu à haute voix mon texte, ce n'était pas la voix de la comédienne jouant la narratrice que j'entendais, c'était la fragilité de son être que je percevais à travers cette parole qui empruntait mes mots, mais qui laissait transparaître quelque chose d'elle que l'espace de la représentation permettait de faire advenir. Dans cette défaillance et cette vulnérabilité non-jouées, la voix se fait entendre. Cette voix, audible, proche des pleurs, est la manifestation d'une ouverture du sujet. Elle conduit celui qui l'entend à se retirer de la représentation à l'intérieur même de celle-ci, à se tourner vers l'intérieur plutôt qu'à fuir le réel.

3.2.2 L'adresse

À propos de ce non-lieu où se trouve l'acteur dans le film, Duras dira à Dominique Noguez lors d'un entretien :

[...] c'est être acteur aussi. Mais avec soi. C'est la limite. C'est la part de l'acteur en lui, en deçà de quoi il ne peut pas aller.

D.N. : Et c'est dans cet état-là que vous étiez, vous, quand vous étiez, en somme, actrice, vous aussi?

M.D. : Oui, mais j'étais dans cet état à cause de lui. Je n'aurais pas pu jouer sans lui. Enfin, dire le texte. Je ne sais pas si je joue d'ailleurs. Sans doute. Oui.

D.N. : Mais en même temps vous êtes l'auteur, donc, vous ne « jouez » pas exactement. Vous voulez dire que vous n'auriez pas fait le film sans lui?

M.D. : Non. (Duras et Noguez, 2001, pp. 156-158)

L'acteur est dans un état limite : être en lui, mais à distance; être acteur, mais avec soi. C'est là que la voix se trouve. Et si c'est possible, c'est grâce au cadre de la représentation du film, aussi minimal soit-il. Pour que ce cadre tienne, Marguerite Duras ajoute une précision importante : il faut une adresse. Pour que la lectrice Duras puisse faire exister une voix, ici une voix audible de la lecture, il lui faut dire son texte à quelqu'un et pas à n'importe qui : Depardieu, soit celui qui incarne l'imaginaire dans le film. C'est Depardieu qui permet à la voix d'exister dans le film.

M.D. : [...] Il y a une amorce de montrer le film. Puisqu'il y a Depardieu.

D.N. : Depardieu qui aurait été camionneur?

M.D. : Oui, mais qui est surtout, ici, celui à qui je donne l'histoire. Et l'imaginaire de l'histoire, c'est quand même Depardieu qui l'incarne. Je dis ce que je vois. Et je le raconte, je le transmets à Depardieu. Au lieu de le transmettre à un écran, je le transmets à un homme. À un être qui est là. Qui est Depardieu. (Ibid., p. 137)

La voix a besoin d'une adresse pour advenir. Cette adresse doit se situer dans un cadre pour qu'elle puisse avoir fonction d'adresse. Dire, c'est dire à quelqu'un, mais

pas n'importe qui : quelqu'un qui puisse déporter hors de nous-même, un Autre. Le cadre du film, entre l'imaginaire et le réel, permet à Depardieu d'être cet Autre pour Duras, le temps de la lecture, du film. Depardieu, dans le film, c'est le lieu qui incarne la fiction, en étant comédien, tout en déjouant celle-ci, puisqu'il ne joue pas à incarner le camionneur. Nous sommes donc dans un lieu limite, entre imaginaire et réel, grâce entre autres à la présence de Depardieu. Ce cadre et cette adresse à l'Autre sont nécessaires pour qu'advienne ce que j'appelle la voix. Dans ce cadre, la personne qui dit n'est plus dans l'existence de tous les jours, elle n'est pas non plus sur une scène de théâtre, elle est quelque part entre les deux. Et elle est tendue vers celui à qui elle dit cette parole fictive qui la concerne, elle, comme sujet.

Ma sœur comédienne lisant à voix haute mon récit, pour la première fois, sans le jouer, au micro, est un dispositif qui rappelle l'expérience du film *Le Camion*. Il n'y a pas de caméra ici, mais un micro qui enregistre la trace d'une « performance » qui a lieu dans l'intimité d'une chambre, sans spectateur, mais qui deviendra publique après-coup lors de l'exposition. Dans ce dispositif, ma sœur est dans une grande proximité avec le texte qu'elle lit. Elle le redécouvre en le lisant en s'adressant à moi. Mes mots deviennent les siens, ma voix devient la sienne. Elle n'imité pas ma voix; ce n'est pas non plus la voix de ma sœur que je connais. En lisant, ma sœur est émue, ouverte, fragile. Elle se tient à la limite de l'impossibilité du dire. Et si cette voix est rendue possible, c'est grâce au cadre de l'enregistrement : un micro, une adresse, une immédiateté sans répétition, puis une présentation publique en différé. Il y a donc bien représentation, mais tout, dans cette représentation, semble vouloir la déjouer, l'abolir, pour faire entendre la « vérité » d'une voix qui échappe à l'image.

3.2.3 La voix audible

Comment qualifier cette voix audible? Je suis partie du corps marchant et dansant vers une voix picturale et littéraire. Elle est devenue audible en 2008 à l'occasion de ma première installation et le travail pour en préciser sa nature s'est poursuivi en 2011 en empruntant la voix de ma sœur. Qu'est-ce qui dans la voix audible la fait être « voix » et non simple exercice vocal? Revenons à Duras.

Si je ne trouve pas le texte tel qu'il est survenu sur la page la voix écrite, je recommence. J'ai recommencé le *Night* quatre fois. Avec *Le Camion* et *Aurélia*, j'ai tout de suite trouvé le premier chemin de la voix. Vous voyez, je ne cherche nullement à approfondir le sens du texte quand je le lis, non, pas du tout, rien de pareil, ce que je cherche c'est le premier état de ce texte, comme on cherche à se souvenir d'un événement lointain, non vécu, mais « entendu dire ». [...] La lecture se propose à voix haute de la même façon qu'elle s'est proposée pour vous seul, la première fois, sans voix. (Duras, 1987, pp. 93-94)

La voix audible de la lecture cherche « le premier état » du texte, ce moment où il s'est proposé à la lecture la première fois. Qu'est-ce que Duras appelle ce premier moment du texte? Dans son cas, c'est « cette lenteur, cette indiscipline de la ponctuation » comme si elle déshabillait « les mots, les uns après les autres » et qu'elle découvrait « ce qui était au-dessous, le mot isolé, méconnaissable, dénué de toute parenté, de toute identité, abandonné » (Duras, 1987, p. 94). « Parfois c'est la place d'une phrase à venir qui se propose. Parfois rien, à peine une place, une forme, mais ouverte, à prendre. Mais tout doit être lu, la place vide aussi, je veux dire : tout doit être retrouvé. » (Ibid., p. 94) Ce moment premier contient une voix originale, une petite musique, qu'il s'agit de retrouver en le lisant à voix haute.³⁸ La musique de

³⁸ Il est intéressant de noter qu'au Moyen Âge, les lettrés utilisaient leurs oreilles pour regarder et leurs yeux pour écouter. Ils percevaient les mots écrits à partir de la sonorité. Les moines entendaient les voix dans leur tête, plus qu'ils ne les voyaient. Or, « Les lecteurs d'aujourd'hui, habitués à considérer le son comme un phénomène purement physique, auraient tendance à dénigrer ces voix, les assimilant

tout texte est aussi à entendre dans ses creux, ses silences, parfois dans son rythme haletant. Et cette lecture à haute voix, pour ne pas trahir le sens du texte, soit son style, sa respiration, son mouvement, doit aussi être portée par une personne qui est transportée par la voix du texte comme si c'était la sienne tout en gardant une distance, une distance qui ne trahit pas le rapport intime à cette voix. Pour que cette voix advienne, l'adresse à l'Autre, imaginaire ou réel, est nécessaire. Dans cette adresse, quelque chose s'ouvre en elle qui la fait être ailleurs, mais un ailleurs qu'elle porte en elle, qui n'est pas l'ailleurs du cinéma ou du théâtre.

3.2.5 La non-coïncidence entre l'audible et le visible

Marguerite Duras dans son film *La femme du Gange* (1974) me permet de préciser ce qui est visé dans la rencontre manquée entre l'audible et le visible. Ce film emprunte au roman le *Ravissement de Lol V. Stein* (1964) les éléments de la fiction sans pour autant en être une adaptation. Ce qui m'intéresse dans ce film n'est pas tant sa trame narrative que la manière dont le film est construit : d'un côté, le film de l'image et, parallèlement de l'autre, le film des Voix. Le film des Voix a une totale autonomie, dit-elle, par rapport au film de l'image. Les Voix ont été ajoutées une fois le montage du film d'images terminé. Elles n'étaient pas prévues au départ. Elles sont venues s'inscrire dans les creux laissés par le film des images, dans ses trous, sans pour autant venir combler les manques (Duras, 1973, p. 103). Elles ne viennent pas boucher les espaces vides laissés par l'image. Les Voix font penser, dit Duras, à « des masses de pierres comme ça dans l'eau, dans la mer; les voix passent entre les masses... elles disparaissent et elles reviennent [...] ». (Duras et Gauthier, 1974/2013, p. 94) Elles ne sont pas non plus en ce sens un commentaire des images,

à un pur effet de l'imagination. » Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, 2e éd. corr., (Bruxelles, Le Kremlin-Bicêtre : Zones sensibles ; diff. les Belles lettres, 2013; repr., 2011), 24-25.

une voix off venant compléter l'image. « Les Voix parlent dans le même lieu que celui du tournage du film de l'image, mais pas dans la partie de ce lieu retenu par la caméra. » (Duras, 1973, p. 103) Elles sont dans le hors-champ de l'image, dans un non-lieu indescriptible qui n'est pas non plus du côté du spectateur. Elles sont ailleurs, dans un lieu autre, qui n'est pas étranger à l'espace de la lecture. Parfois, à de rares moments, les Voix semblent rencontrer l'image et c'est un choc, c'est mortel, car dans cette rencontre les Voix disparaissent (Duras et Gauthier, 1974/2013, p. 95). « La mort de l'un et de l'autre film était constamment..., était un risque constant, et ce danger, je l'ai senti, c'est la raison pour laquelle je l'ai fait. » (Ibid, p. 95) Le danger, c'est que l'image rencontre les Voix et que le cinéma qu'elle veut à tout prix éviter revienne. Pour que le meurtre du cinéma réussisse, il faut deux films, distincts, sur la même pellicule, dans un même lieu, un même temps. Il faut une disjonction, une négativité à l'œuvre qui remette en question la fascination de la représentation qu'est le cinéma.

Dans *Le Camion*, le non-jeu des acteurs tient également le même rôle; de même que la décision de ne pas montrer les images du Camion et de faire porter le film sur la voix de la lecture. Que cherchait Duras dans cette non-représentation? Qu'ai-je reconnu là qui se manifeste dans le cinéma de Duras? Ce n'est pas le cinéma de Duras qui m'a donné l'idée d'une rencontre manquée entre la voix audible de la lecture et mon travail pictural tout en maintenant la nécessité du visible et de l'audible dans le même espace. Cette dissociation m'est venue avant même de savoir que Duras avait été mue par le même désir. De même, la décision de privilégier une voix de la lecture plutôt qu'une voix qui jouerait le texte s'est imposée sans connaître *Le Camion* de Duras. Mais en visionnant les films de Duras, je me suis dit que son désir rencontrait le mien et que ce désir n'était pas le propre de Duras, ni du mien, qu'il concernait quelque chose de profondément humain. Dans ce désir, il s'agit d'échapper à la fascination de la représentation à l'intérieur même de celle-ci pour

saisir un irreprésentable. Quel est-il? L'horreur ou encore le désir, dit Duras. Pour ma part, je dirais la voix ou encore le réel.

3.3 Il n'y a pas d'exposition possible

La voix ne se représente pas. Elle ne peut pas s'exposer. Je ne peux pas la montrer, puisqu'elle échappe à la représentation. Elle est ce qui apparaît dans les creux, les trous, les espaces négatifs; c'est ce qui passe entre les masses, dit Duras. La voix ne se présente pas comme un « objet » devant soi qu'on peut voir et entendre. C'est un objet absolu, un objet perdu, qui ne se saisit que par son passage. Les films de Duras me permettent d'appréhender la voix parce qu'ils touchent au réel en évitant le réalisme.

[...] X.G. : Vos films ne permettaient pas au lecteur d'entrer dans l'illusion de la réalité, c'est-à-dire ce ne sont pas des films réalistes, au sens : imitateurs de la nature, imitateurs de la vie, enfin au sens balzacien : faire concurrence à l'état civil.

M.D. : [...] C'est-à-dire que le réalisme, aussi, poussé à fond, il devient irréel.

X.G. : Oui, mais je ne veux pas dire... Ce sont des films entièrement réels, mais je veux dire réaliste au sens de : qui font semblant de copier la réalité. Je ne sais pas, ce n'est pas facile à dire. [...] Oui, eh bien, je ne sais pas, il y a une façon..., c'est filmé de telle façon que ça ne copie pas la réalité, ça en dit quelque chose. (Duras et Gauthier, 1974/2013, pp. 100-101)

La représentation réaliste donne l'illusion de la réalité. Dans un film de Duras, on ne quitte pas le réel, au contraire nous y sommes plus que jamais renvoyés. Et ce réel, c'est ce qui donne l'impression de saisir quelque chose de plus, c'est ce qui donne l'impression d'aller au « trognon de l'être » pour reprendre l'expression de Céline. C'est dans ce « trognon » que la voix se découvre. Et pour toucher à ce « je » à vif, il faut que la représentation ne soit pas tout, qu'elle soit quelque part impossible,

qu'elle soit habitée de manque, d'incomplétude. Dissocier le son de l'image, c'est une façon de faire échouer l'illusion du réalisme pour faire entendre et faire voir une vérité du réel.

La désynchronisation de l'image et du son met en péril à la fois l'identité des personnages et les repères spatiaux et temporels. Les voix ne viennent pas nécessairement de devant, mais de partout. Il y a un décalage entre l'image du personnage et sa voix (Royer, 1997, pp. 34-35). Les lieux mentionnés sont souvent absents de l'image. On dit, par exemple dans *India Song* (1974), être dans un lieu indien, sans jamais qu'on voie cette Inde. Ce sont les voix qui réussissent à nous faire imaginer cette contrée indienne sans jamais que nous la voyions. Ou encore, toujours dans *India Song*, le récit des voix parfois passe du présent au passé sans transition, comme le remarque Michelle Royer (Ibid., p. 36). Or, même s'il y a subversion du cinéma chez Duras par la désynchronisation du son et de l'image, elle se fait à l'intérieur même de la représentation. On reste devant une figuration, mais le statut de l'image s'en trouve déstabilisé et c'est là que se glisse l'irreprésentable.

L'image ne sera plus réceptacle de l'action ni des personnages de la fiction [dit Marie-Françoise Grange]; ce qui sera montré ne sera plus l'objet direct du film, son sujet ou son motif, pour reprendre une terminologie picturale. Ce dont ces films nous entretiennent est toujours en dehors ou à côté (cf. le rôle du hors-champ) de ce qui est figuré, en dehors ou à côté de ce qui est montré. Et c'est l'écart entre ce qui figure sur l'écran et cet objet de la fiction qui est le lieu de remise en cause de la représentation. (Grange, 2000, p. 455)

Nous sommes continuellement dans une perte de l'objet. Ce qui est montré n'est pas ce qui est dit et inversement. « Dans le cinéma commercial, la représentation tue l'objet, tue la perte de l'objet. » (Grange, p. 459) Chez Duras, au contraire, l'objet s'absente, on le perd (Ibid., p. 456). Ce que je cherche à comprendre, c'est le sens de cette perte, de cette non-représentation.

Pour Duras, cette non-représentation se veut une manière de dire l'irreprésentable : l'horreur (*Hiroshima mon amour*, 1959), la douleur (*Césarée*, 1979) ou encore le désir (*Les mains négatives*, 1979 ou *Le navire night*, 1978). On ne peut pas montrer le désir, on peut seulement le faire sentir par une absence d'image. Il n'y a pas de représentation visuelle du désir, ni de l'horreur, ni de la douleur chez Duras, et c'est précisément pour cette raison qu'on l'éprouve, qu'on touche à sa réalité.

Alors que, traditionnellement, par l'effet de la synchronisation, le cinéma s'est condamné à la redondance, c'est-à-dire à l'excès de représentation, la disruption de l'unité son-image engendre avec Duras l'inverse : la représentation du manque. Or, le manque n'est pas ici seulement l'expression de l'absence : c'est comme une image négative par laquelle deviennent perceptibles au spectateur des états passionnels que leur violence rend inexprimable. (Royer, 1997, pp. 38-39)

L'irreprésentable est un réel qui se dit dans l'écart entre l'audible et le visible. C'est précisément là, dans cet écart, que je situe aussi la voix, celle qui commence dans le corps marchant et dansant, puis peignant, celle qui passe ensuite par l'écriture pour devenir ensuite audible. La voix est cet objet infigurable qui prend plusieurs formes à l'atelier. Il est cet objet cause du désir qui permet à mes différentes formes d'expression de tendre vers le même point de fuite, sans toutefois ne jamais l'atteindre. L'irreprésentable dans mon cas est cette voix désirée par le sujet et qui le fait dire, danser, peindre. Il me faut pour la faire entendre, voir, un même lieu qui soit la rencontre entre l'audible et le visible, sans jamais qu'un mode d'expression ne soit la figuration ou la représentation de l'autre. La voix existe entre mon travail pictural, mes écrits et la mise en voix du texte. Elle existe dans le passage d'un mode d'expression à l'autre, sans que ces modes coïncident l'un avec l'autre. Je ne peux pas dire ce qu'est la voix, comme on ne peut pas dire ce qu'est l'horreur, la douleur ou le désir. La voix échappe à la parole qui voudrait la cerner, comme elle résiste à l'exposition. La voix, c'est ce qui ne peut s'exposer, c'est ce qui ne peut se penser

qu'à travers ce qu'elle n'est pas. Elle est à la fois le pas du danseur qui traverse le studio de danse, le geste du peintre calligraphe, la petite musique qui scande le phrasé, l'audible d'une voix de la lecture, et elle est aussi ailleurs déjà. Elle fuit. Elle ne peut pas être palpée, ni désignée du doigt. Le concept même n'y arrive pas. Il n'y a pas de représentation possible de la voix autrement que dans une forme qui la manque. La voix ne s'expose pas, elle se retire. Si bien que parfois, l'idée même d'exposer est remise en cause. Peut-être ne suis-je pas si loin du désir de Réquichot, tel que Barthes nous le révèle, en rejoignant la figure de l'amateur plutôt que celle de l'artiste :

L'amateur n'est pas forcément défini par un savoir moindre, une technique imparfaite (auquel cas Réquichot n'est pas un amateur), mais plutôt ceci : il est *celui qui ne montre pas*, celui qui ne se fait pas entendre. Le sens de cette occultation est le suivant : l'amateur ne cherche à produire que sa propre jouissance [...], et cette jouissance n'est dérivée vers aucune hystérie. Au-delà de l'amateur, finit la jouissance pure [...] et commence l'imaginaire, c'est-à-dire l'artiste : l'artiste jouit, sans doute, mais dès lors qu'il se montre et se fait entendre, dès lors qu'il a un public, sa jouissance doit composer avec une *imago*, qui est le discours que l'Autre tient sur ce qu'il fait. (Barthes, 1982b, p. 209)

La voix cherche à se faire entendre et pour ce, elle doit s'exposer. Puis, en même temps, la voix ne se montre pas, elle résiste à toute forme d'exposition. L'amateur plus que l'artiste peut-être en est-il plus proche dans son désir de jouissance pure et dans son refus de montrer au public ce qu'il fait en retrait, loin des regards. Peut-être que l'amateur sait davantage s'approcher de la voix parce qu'il ne montre pas. Si l'idée d'exposition reste nécessaire malgré tout, c'est pour la même raison que Duras continuait à faire du cinéma, même s'il restait subversif. Il fallait un film pour échapper au cinéma et ce film devait être montré pour subvertir la représentation. L'audible et le visible se rencontreront dans l'espace d'exposition, mais celle-ci échouera à rendre compte de la voix. Pour tenter de m'y approcher malgré tout, par

fragment, il faut que la rencontre de l'audible et du visible remette en question l'idée même d'exposition tout en s'exposant. La suite de cette réflexion ne fera que poursuivre cette recherche d'un objet inévitablement impossible.

CHAPITRE IV

PEINDRE LA VOIX

4.1 Peindre la voix pour la première fois

L'autre : Nous nous sommes arrêtés lors de notre dernier entretien à la présentation publique de ton enregistrement vocal des deux fragments de ton texte *Une voix pour ne pas mourir*. Qu'as-tu fait par la suite?

Moi : Je me suis remise à la peinture à la fin de l'hiver 2012. Je suis revenue à la peinture toujours avec cette question : comment rendre compte de la voix en peinture? Depuis mon entrée au doctorat, ma première série de tableaux avait pour point de départ le passage de l'écriture au pictural. Maintenant, le problème se précise : dans l'écriture, ce qui m'intéresse est la voix et c'est celle-ci qui doit se retrouver dans le travail pictural pour qu'il fasse sens pour moi.

L'autre : Problème difficile, voire impossible puisque l'un relève du visible et l'autre de l'audible.

Moi : Je ne sais pas encore tout ce que contient ce que j'appelle « voix ». Comme je le disais dans nos précédents entretiens, la voix ne saurait se réduire à l'appareil vocal. C'est par ailleurs par cette première définition de la voix que je commence mon exploration picturale pour ma nouvelle série de tableaux.

L'autre : Comment rendre visible cette voix entendue?

Moi : Lorsque j'ai travaillé le montage de mon enregistrement vocal à l'automne 2011, j'ai été frappée par le graphique des ondes vocales à l'écran. J'ai donc essayé de transposer ce graphique des ondes de mon enregistrement vocal en peinture.

L'autre : Comme tu l'avais fait pour les lettres de l'alphabet?

Moi : Oui, mais très vite cette exploration a rencontré des limites : il m'aurait fallu des centaines de mètres de toile pour transposer quelques minutes d'enregistrement sonore graphiquement et cette transposition aurait été beaucoup trop réductrice pour rendre compte de ce que j'appelle « voix ». Pour qu'il y ait une voix en peinture, il doit y avoir un mouvement.

L'autre : Es-tu revenue au corps et au geste?

Moi : Oui, je cherchais cette fois-ci un moyen d'aller plus loin dans la compréhension de l'importance du geste et du signe « énigmatique » qui en résulte, de même que du rapport entre ce signe et l'arrière-fond, espace négatif, sur lequel il s'inscrit. Aussi, je sentais que pour qu'il y ait une « voix » dans mes tableaux, je devais m'impliquer davantage comme sujet dans la peinture. Je comprends que cet investissement du sujet en peinture advient quand je commence à me risquer dans le geste qui fait trace sur la toile, ce signe illisible.

L'autre : Mais tout créateur te dira probablement la même chose : pour que de l'imprévisible surgisse, il y a un risque à prendre.

Moi : Et la question a été de savoir comment je peux prendre ce risque au sein de ma propre démarche. Une solution possible m'est apparue : me bänder les yeux lors de l'exécution du signe.

L'autre : Tu veux dire que tu peins tes signes à l'aveugle?

Moi : Exactement.

L'autre : Mais comment être certaine, les yeux bandés, que ton pinceau touche l'espace du canevas? Et que le signe trouve sa place dans la composition?

Moi : Pour répondre à ta question, je te raconte comment j'ai procédé pour réaliser ces nouveaux tableaux. J'ai choisi de continuer à travailler sur des canevas de 89 cm par 114 cm. J'ai réalisé d'abord l'arrière-fond. Cette fois-ci, j'ai décidé de commencer par ajouter du médium de structure et du sable sur la surface avant d'y appliquer une couche de gris coloré formé avec les couleurs complémentaires. J'ai appliqué la texture avec les mains et parfois à la spatule. J'avais envie de plonger mes mains dans la matière et de caresser la toile. C'était peut-être aussi une manière de sentir et de comprendre dans quel cadre mon corps devait bouger par la suite. Une fois cette texture et cette couche de fond appliquées, avec des glacis très fins et très liquides de couleur acrylique, j'ai construit ces fonds qui allaient accueillir ensuite mes signes. Pour cette série, ces espaces ouverts rappellent le paysage. Peut-être est-ce une réminiscence de mes marches à la campagne...³⁹

³⁹ Pour voir l'ensemble de cette série réalisée à l'hiver 2013, je réfère le lecteur à guylainechevarielessard.com.



Figure 4.1 *Écrire le paysage 3*, 2012. Acrylique et médiums mixtes sur toile. 89 cm x 114 cm. Photo : Paul Litherland.

L'autre : Mais dis-moi, quand marques-tu les signes à l'aveugle dans la réalisation de ces nouvelles peintures ?

Moi : Une fois l'espace paysage construit, ce que j'appelle les arrière-plans, je prépare d'abord la couleur pour le signe à tracer. Avant de me bander les yeux, je touche avec mes mains les bords du tableau. Ensuite, je figure imaginativement le lieu où je voudrais poser le signe. Je prends ensuite le bâton au bout duquel est fixé le pinceau, je me bande les yeux et puis je trace. Je suis alors dans l'écoute de la sensation intérieure du mouvement qui me fait faire une ligne droite ou une ligne courbe, ces signes embryonnaires et primitifs. Je suis tendue vers la trace à réaliser. Rien autour de moi ne doit venir perturber ma concentration, pas même mes pensées vagabondes. Je suis à la fois proche du corps dansant à cet instant et dans un moment de grande contemplation. Pour que la trace soit juste, je dois m'absenter, « être très éveillé[e] et suprêmement détaché[e] » comme le dit Michaux dans son texte *Survenue de la contemplation* (1975, p. 113). Je dois pratiquer le non-agir des

calligraphes et laisser venir le mouvement plutôt que de le provoquer. Je ne dois pas forcer le geste plutôt suivre son cours. Et en suivant cette presque méditation, en l'absence de la vision, mon corps sait étrangement reconnaître l'espace dans lequel il doit se mouvoir et « signer » le tableau. Cette étape clôt la peinture et c'est aussi à ce moment que le tableau réussit ou échoue. Mais étrangement, la plupart du temps, je suis étonnée de la justesse de mon geste à l'aveugle. Souvent, le tracé fait ainsi est plus juste que le geste que j'avais imaginé les yeux ouverts. Cette « justesse » inattendue apporte une sorte de « déraillement » intéressant à la composition, une « disharmonie harmonieuse » ou encore il va chercher « l'acidité du citron ».



Figure 4.2 *Écrire le paysage 6*, 2012. Acrylique et médiums mixtes sur toile. 89 cm x 114 cm. Photo : Paul Litherland.

L'autre : C'est ce qui te fait dire qu'un tableau est réussi?

Moi : Il est très difficile de décrire pourquoi un tableau est réussi alors qu'un autre ne l'est pas. Quand le tableau m'étonne par sa composition, par un rapport inattendu

entre le ou les signes et l'arrière-fond, quand ce rapport présente un déséquilibre équilibré, je me dis alors que le tableau est réussi.

L'autre : Ce que tu essaies de décrire me fait penser à l'image d'un funambule. C'est un peu comme si tu te plaçais comme peintre sur un fil de fer au-dessus du vide et qu'il s'agissait de traverser sur ce fil entre deux rives sans tomber. La réalisation du tableau est cette traversée. La perche, comme ton bâton auquel est fixé ton pinceau, te permet de garder l'équilibre dans cette situation périlleuse. Il faut vaincre la peur de tomber et garder une souplesse pour reprendre l'équilibre dans les déséquilibres. Est-ce bien ce que tu appelles prendre un risque?

Moi : Oui, mais aussi une dimension possible de la voix. Quand j'ai terminé cette nouvelle série de tableaux à la fin du printemps 2012, j'ai eu l'impression de m'approcher de ce que j'appelle la « voix » en peinture. La voix m'est venue par cette trace visible faite par mon corps en l'absence de la vision.



Figure 4.3 *Écrire le paysage 8*, 2012. Acrylique et médiums mixtes sur toile. 89 cm x 114 cm. Photo : Paul Litherland.

L'autre : Mais si je suis bien ton parcours, la trace seule ne suffit pas pour qu'il y ait « voix », il faut que ce signe, trace du passage du geste, vienne s'inscrire sur un fond qui lui donne toute sa portée et sa justesse.

Moi : En effet, un signe seul ne porte pas la voix. C'est l'amalgame réussi de l'arrière-fond et des signes qui permet à la « voix » d'être visible.

L'autre : Il me semble que nous touchons là à quelque chose d'important pour la compréhension de ce que tu fais aujourd'hui dans ton travail pictural.

Moi : Dans cette série de peintures, si l'arrière-fond rappelle le paysage, les signes sont interprétés comme des éléments de ce paysage et, donc, ils restent iconiques et perdent leur caractère « abstrait ». Après cette série, il me fallait trouver un arrière-plan moins identifiable.

L'autre : Si je comprends bien, le signe devait demeurer « illisible » et « énigmatique », il ne devait pas avoir de référent identifiable. Le placer dans un paysage lui donnait ce référent. Il te fallait trouver un autre arrière-fond. Mais pourquoi chercher un signe non iconique ? Est-ce de cette manière que tu touches à ce que tu désignes la voix ?

Moi : L'origine de la voix échappe à l'image et en révèle son caractère énigmatique. Elle échappe aussi à l'histoire, au récit. Elle désigne quelque chose d'originaire, un infra-langage qui se dégage de toute forme d'illusionnisme et donc de tout signe iconique.

L'autre : Voilà que la « voix » se précise.

L'investissement du sujet dans la peinture passe par le geste. Ce geste est ici bien précis, il résulte d'une « activité propre » (Billeter, 1989, p. 157), travaillée dans un certain détachement, en l'absence de la vision, et d'une mise entre parenthèses de ce que Jean-François Billeter en parlant de la pensée de Tchouang-tseu nomme « l'acte intentionnel » (Billeter et Zhuangzi, 2004, pp. 60-61). Ce geste d'écriture et de peinture tout à la fois, laisse une trace, un signe illisible et s'inscrit sur un fond qui, à cette étape du travail, n'a pas encore trouvé sa forme. La rencontre inattendue entre ce signe et l'arrière-fond sur lequel il s'inscrit serait ce que j'appelle « voix » picturale. Pour qu'il y ait « voix », la rencontre entre le signe et l'espace négatif doit se dégager de toute forme d'illusionnisme. La « voix » appelle une abstraction qu'il s'agit de définir. Quand la « voix » y est, le tableau est réussi.

Avant de poursuivre, j'aimerais d'abord approfondir cette notion de geste propre aux calligraphes et que je reprends ici à ma manière dans mon travail. Je prends pour méthode la description la plus précise possible de l'expérience du corps peignant, en résistant le plus possible aux emportements du discours. Cette réflexion poursuivra ce qui a été amorcé dans le chapitre un de la section intitulée : *La voix par le geste : le corps du calligraphe*. Ensuite, j'aborderai la question de l'abstraction picturale et de sa méthode d'exécution en dialoguant avec l'œuvre de Henri Michaux, de Paul-Émile Borduas et des expressionnistes abstraits américains.

4.2 La méthode des calligraphes à l'atelier

4.2.1 Le geste fait à l'aveugle

Se bander les yeux pour tracer le signe est une méthode que tout apprenti calligraphe a expérimentée. Dans son livre *L'art chinois de l'écriture* (1989), Jean-François Billeter dit que « l'apprentissage de la calligraphie n'est pas visuel en premier lieu,

mais kinétique » (p. 157). Tracer à l'aveugle est une manière de prendre conscience de la posture et de la « mobilisation interne du corps propre » qui conduit le geste en « l'absence de réalisation extérieure » (Ibid., p. 159). C'est une façon de saisir le geste premier, la danse du corps, qui fait trace plutôt que de porter attention à l'apparence de la graphie du signe. « Pour que le corps entier dicte au pinceau ses manœuvres, la vue cesse d'être une fonction séparée. C'est d'abord par le sens propre, par la perception interne que le calligraphe doit régler son geste. » (Ibid., p. 196) Par exemple, lorsque je trace une ligne verticale, je dois tenir compte de l'axe de mon corps quand mon bras part d'un point éloigné vers un point plus rapproché. Quand je trace plutôt un cercle, toujours suivant le sens antihoraire, signe beaucoup plus difficile à réaliser, mon corps doit d'abord surplomber le papier; dans le premier tournant, j'ai plus de poids sur le bâton, puis je relâche légèrement la pression pendant que tranquillement et subtilement le bassin s'active entraînant mon corps et mon bras dans un mouvement courbé; enfin, je termine le cercle par une reprise plus ferme. Quant aux lignes horizontales, je commence mon bras tendu sur la gauche et le laisse glisser vers la droite, toujours avec une certaine fermeté. Parfois, la ligne horizontale ou verticale se courbe à un certain moment du tracé; pour y parvenir, j'enlève légèrement du poids sur le bâton, mon corps tourne alors emportant mon bras qui glisse et quitte le papier dans une envolée. Quand le signe se fait, pendant les quelques instants que dure le tracé, je ne suis attentive qu'à ces sensations internes de mon corps propre.

Le signe est avant tout, pour le calligraphe, la projection de son activité propre avant d'être signe d'un référent. Plus la conscience de ses sensations internes se développe, plus l'activité propre se peaufine, plus le signe est juste, réussi et a du caractère. C'est ainsi que le calligraphe donne corps à ses signes, en travaillant son corps entier, comme peut le faire le danseur. Mais contrairement au corps dansant dont l'effort est d'extérioriser le mouvement à travers des arabesques, le corps du calligraphe concentre son attention et son énergie vers l'intérieur et, de là, vers la pointe du pinceau

(Billeter, 1989, p. 163). Le corps entier du calligraphe est une expression contenue, retenue et, en ce sens, le calligraphe ressent plus fortement peut-être que le danseur son activité intérieure. « Au terme de l'apprentissage [dit Billeter] le corps est entièrement mobilisé et, devenu actif de part en part, se met à agir pour son propre compte : c'est lui le sujet qui s'exprime. » (p. 163)

Quand nous sommes plus au fait de notre activité propre, il devient plus facile de faire exister dans le creux du tableau vierge l'endroit approprié du signe, et ce, avant même toute inscription : « plus notre activité propre s'accroît, plus nous avons une perception nette de l'espace du dedans et de l'espace du dehors [dit encore Billeter (1989)]. L'accroissement de notre activité propre entraîne notamment le renforcement de notre pouvoir de projection. » (p. 137) En effet, en faisant mes signes à l'aveugle, j'ai expérimenté ce phénomène étrange : mon corps savait la plupart du temps où déposer le pinceau sur la toile, quelle longueur devait avoir le tracé pour que la composition soit à la fois équilibrée et étonnante. Ce phénomène s'explique par cette faculté de projection dont est capable le corps propre en étant conscient de son activité intérieure dans le mouvement.

4.2.2 De l'inattendu du geste

Or, si nous avons la faculté de projection, ça ne veut pas dire que la trace est pour autant le simple reflet d'une visualisation. L'intention guide le tracé, mais le signe doit se découvrir en le faisant; de la même manière qu'on ne peut prévoir ce que l'on dira avant de se mettre à parler. Pour que la parole puisse advenir, il faut savoir suivre le fil du discours, se laisser surprendre par les mots. L'intention ne suffit pas pour créer de l'inattendu. Il en est de même avec la calligraphie. Cet effet de découverte serait possible, dit Billeter, grâce à ce que Tchouang-tseu appelle le non-intentionnel (Billeter et Zhuangzi, 2004, pp. 45-70). Dans toute activité propre et créatrice, comme

peut l'être le geste du calligraphe, le sujet doit se laisser porter à travers son savoir-faire par un « non-vouloir » créateur. Maintenant, comment le non-intentionnel peut-il voir le jour à travers l'intention?

Il faut se livrer tout entier dans le geste dit Billeter (1989, p. 161). Cet investissement qui guide notre geste doit faire place à une émotion qui devient ensuite motion et forme sensible :

Le grand calme est notre activité propre à l'état diffus, en suspension comme un fin brouillard lumineux. Cette activité sensible, matière première de notre subjectivité, possède une qualité essentielle que nous n'avons pas encore évoquée, celle de l'*affectivité*. [...] Il suffit qu'au sein du calme naisse un mouvement pour que ce mouvement ait une valeur émotionnelle. Lorsqu'il s'apprête à écrire, le calligraphe sent un mouvement naître en lui : de cette *émotion*, il tire une *motion* qui passe dans son *geste* et de là dans la *forme*. La forme n'a de valeur que lorsqu'elle est engendrée ainsi, par un acte dans lequel l'artiste s'est mis tout entier. (Ibid., p. 161)

La projection de l'activité propre sur la toile ou le papier implique non seulement un savoir kinésique, mais une émotion, dit Billeter. Par ailleurs, se mettre tout entier dans la forme à réaliser, ce n'est pas se laisser emporter par une émotion forte qui distrait de soi, c'est plutôt une sensation subtile, nuancée, qui vient avec l'abandon, loin de l'agitation. C'est se laisser porter par un mouvement tranquille qui laisse place à une ouverture, une possibilité jamais encore envisagée avant « le faire ». Il s'agit donc d'arriver à une maîtrise de l'activité propre qui ne devienne pas un contrôle intentionnel afin que de l'inattendu advienne. Ce travail exige de mettre de côté « l'acte intentionnel ».

4.2.3 Le non-intentionnel

Je vais ici me rapporter aux commentaires de Jean-François Billeter (2002 et 2004) sur la pensée de Tchouang-tseu pour tenter de saisir ce qu'il en est de la notion de non-intentionnel. Je dirais avec Billeter que cette notion, bien qu'elle appartienne à la pensée orientale, rend compte d'une expérience très concrète que chacun a éprouvée même sans y porter attention. Cette expérience joue un rôle dans la réussite d'un tableau à l'atelier. L'intérêt d'y faire référence est de décrire le plus justement possible cet état d'être qui guide le geste du peintre écrivain.

La pensée de Tchouang-tseu se présente sous forme métaphorique et imagée. Voici un extrait d'un dialogue du penseur que Billeter reprend dans ses commentaires et que je retranscris ici pour illustrer comment la notion de non-intentionnalité va de pair avec une activité propre développée. Il s'agit d'une conversation entre un cuisinier qui vient de dépecer admirablement un bœuf et du prince pour lequel il exécutait cette tâche :

- C'est admirable! S'exclama le prince, je n'aurais jamais imaginé pareille technique!

Le cuisinier posa son couteau et répondit : Ce qui intéresse votre serviteur, c'est le fonctionnement des choses, non la simple technique. Quand j'ai commencé à pratiquer mon métier, je voyais tout le bœuf devant moi. Trois ans plus tard, je n'en voyais plus que des parties. Aujourd'hui, je le trouve par l'esprit sans plus le voir de mes yeux. Mes sens n'interviennent plus, mon esprit agit comme il l'entend et suit de lui-même les linéaments du bœuf. Lorsque ma lame tranche et disjoint, elle suit les failles et les fentes qui s'offrent à elle. Elle ne touche ni aux veines, ni aux tendons, ni à l'enveloppe des os, ni bien sûr à l'os même. [...] Quand je rencontre une articulation, je repère le point difficile, je le fixe du regard et, agissant avec une prudence extrême, lentement je découpe. Sous l'action délicate de la lame, les parties se séparent avec un *houo* léger comme celui d'un peu de terre que l'on pose sur le sol. Mon couteau à la main, je me redresse, je regarde autour de moi, amusé et satisfait, et après avoir nettoyé la lame, je le remets dans le fourreau. [...] (Billeter, 2002, pp. 15-16)

Au départ, le cuisinier voit le bœuf comme un objet devant lui et distinct de lui. Plus son activité se peaufine et qu'il devient maître de son art, moins le bœuf se présente comme un obstacle, une résistance. Le bœuf cesse peu à peu d'être « objet » et le cuisinier, « sujet » devant lui : « son adresse et son expérience sont maintenant telles que le bœuf ne lui offre plus aucune résistance et n'existe donc plus pour lui en tant qu'objet. Cette abolition de l'objet va de pair avec celle du sujet. » (Billeter, 2002, p. 17) L'activité propre semble se faire d'elle-même. Les sens n'interviennent plus, la vue ne guide plus le geste, « l'esprit » agit comme il l'entend.

Cet « esprit » ne peut être [dit Billeter] que l'activité parfaitement intégrée de celui qui agit. Quand une synergie si complète se produit, l'activité se transforme et passe à un régime supérieur. Elle semble s'émanciper du contrôle de la conscience et ne plus obéir qu'à elle-même. (Ibid., p. 17)

L'activité propre est si intégrée que la volonté ne semble plus guider le geste, ce dernier semble naître de lui-même. Nous ferions cette expérience dans chaque activité apprise autrefois, mais qui, aujourd'hui, semble venir de soi, comme l'acte d'écrire par exemple. L'apprentissage de la calligraphie suit le même mouvement. De même, quand je me mets à la pratique de la peinture, voire de l'écriture, je cherche à rester au plus près de ce qui vient involontairement. Je cesse d'être un sujet devant mon objet. Je laisse passer en moi l'activité.

Quand le geste semble venir de lui-même, je m'oublie, la toile cesse d'être devant moi, il n'y a que l'activité propre qui agit. À chaque étape de la réalisation d'un tableau, je reste à l'écoute de ce qui s'impose de soi-même. Dans la sélection des couleurs par exemple, je pourrais volontairement étudier les rapports de ton et de valeur, mais j'essaie plutôt de saisir la couleur qui, naturellement, crée un effet de surprise en moi. Il en est de même dans le choix de la forme du ou des signes qui terminent le tableau. Ces décisions, évidemment, si elles se prennent presque sans « moi », sont issues d'un savoir intégré. Mon activité propre sait mieux que moi ce

qu'il s'agit de faire, mais cette activité vient d'une pratique qui s'échelonne sur plusieurs années. Le « non-intentionnel » n'est pas en ce sens une spontanéité aveugle et totalement inconsciente. Elle vient avec un savoir. L'art est de rester à l'écoute de ce qui sait s'imposer involontairement une fois ce savoir acquis. Il s'agit de faire confiance à ce qui surgit du sein d'un abandon de soi dans l'activité. Dans l'histoire du cuisinier, le texte est précis : c'est par la pratique, par une suite d'approximations, par une répétition devenue intuitive, que la main trouve finalement le geste juste. « L'esprit (*sin*) [ajoute Billeter (2002)] enregistre les résultats et en tire peu à peu le schème du geste efficace, qui est d'une grande complexité physique et mathématique, mais simple pour celui qui le possède. Le geste est une synthèse. » (pp. 23-24) La maîtrise du geste demande une connaissance, mais celle-ci est souvent indicible, si bien qu'on a tendance à ne pas la prendre au sérieux. C'est ce savoir non-volontaire que j'expérimente à l'atelier.

Le « non-vouloir » ou « non-agir » est un acte qui vient de lui-même, « il se produit quand le vouloir a cessé d'interférer, quand il ne fait plus obstacle » (Billeter et Zhuangzi, 2004, p. 105). C'est « un acte *mien* qui ne *m'appartient pas* » (Ibid., p. 105). C'est un moyen de se mettre dans un état de grâce pour agir. Voici un extrait d'un autre dialogue de Tchouang-tseu rapporté par Billeter et qui permet d'approfondir la compréhension de cette méthode. Il met en scène Confucius et un nageur qui s'exerçait à nager au bas d'une chute où même les crocodiles et les tortues n'y arrivaient pas.

Confucius le rattrapa [le nageur] et l'interrogea : « Je vous ai pris pour un revenant mais, de près, vous m'avez l'air d'un vivant. Dites-moi : avez-vous une méthode pour surnager ainsi? — Non, répondit l'homme, je n'en ai pas. Je suis parti du donné, j'ai développé un naturel et j'ai atteint la nécessité. Je me laisse happer par les tourbillons et remonter par le courant ascendant, je suis les mouvements de l'eau sans agir pour mon propre compte. — Que voulez-vous dire par : partir du donné, développer un naturel, atteindre la nécessité? » demanda Confucius. L'homme répondit : « je suis né dans ces

collines et je m'y suis senti chez moi : voilà le donné. J'ai grandi dans l'eau et je m'y suis peu à peu senti à l'aise : voilà le naturel. J'ignore pourquoi j'agis comme je le fais : voilà la nécessité. (Billeter, 2002, p. 29)

Ces trois termes : donné, naturel et nécessité, demandent une explication. Il faut entendre, dit Billeter (2002), le donné comme « ce qui était là au départ » (p. 30). Je ne choisis pas là où je nais, ni le milieu dans lequel je grandis. Toute ma jeunesse, j'ai côtoyé des Asiatiques, par exemple. Je ne l'ai pas choisi. Le naturel, Billeter précise qu'il vient du terme *sing* et qu'il signifie « un naturel acquis au terme d'un long exercice » (Ibid., p. 30). Je me sens à l'aise à travailler avec les pinceaux chinois, je m'y sens chez moi, mais ce « naturel » m'a demandé un apprentissage qui n'est pas à négliger. Quant à la nécessité, qui vient de *ming*, c'est sans doute là le plus difficile à saisir sans tomber dans un ésotérisme. Billeter (2002) l'explicite ainsi : « le nageur a acquis la faculté d'agir en accord complet avec les courants et les tourbillons de l'eau et en même temps de façon complètement spontanée, autrement dit de façon nécessaire, car les mouvements à faire s'imposent à lui de façon immédiate et naturelle. » (p. 31) Quand je réalise mes arrière-fonds, je ne fais aucun croquis, je me laisse porter par un mouvement naturel et spontané sans oublier que cette spontanéité vient avec une maîtrise longuement acquise. Il en est de même dans le choix et la réalisation des signes, puis le choix des couleurs.

Cette forme d'activité nécessaire, voire inconsciente, Billeter (2002) nous dit que Tchouang-tseu la qualifie de supérieure par rapport à l'activité consciente (p. 49). Par ailleurs, « il serait pourtant vain de vouloir nous débarrasser de notre activité intentionnelle et consciente. Ce qui importe, c'est d'établir un juste rapport entre elle et l'activité nécessaire. » (Ibid., p. 49) Si j'ai une représentation, une intention trop claire du tableau avant de le réaliser, je risque de le rater nécessairement. Ceci n'exclut pas une intention préalable, une certaine manière de composer le tableau qui s'avère consciente et apprise au cours d'un apprentissage de la peinture. Quoi qu'il en soit, pour que le tableau soit réussi et juste, il doit s'imposer comme une nécessité,

venir d'une poussée, d'une pulsion, qui trouve naturellement sa forme au cours de la réalisation et non avant de me mettre en action. L'important, c'est de ne pas se laisser submerger par l'activité intentionnelle : « veille [dit-il] à ce que ton activité consciente ne t'empêche pas d'accéder à des formes d'activité plus entières, alimentées par des sources plus profondes. » (Ibid., p. 49) L'activité est d'autant plus efficace qu'elle laisse passer l'activité nécessaire à travers l'activité volontaire. Quand je fais un tableau qui rend à la fois compte d'une maîtrise tout en me donnant l'impression de l'inattendu, c'est que j'ai réussi cet équilibre, ce passage de l'activité intentionnelle à l'activité non-intentionnelle.

Tchouang-tseu [continue Billeter (2002)] s'intéresse tout particulièrement à ce passage au régime supérieur, à ce moment où se produit une sorte de basculement, où aux mouvements artificiellement coordonnés et contrôlés par la conscience se substitue soudain un « fonctionnement des choses » beaucoup plus complet qui, prenant le relais, décharge la conscience de la plus grande partie de ses tâches et abolit l'effort. Ce sont nos facultés, nos ressources et nos forces, connues et inconnues, qui se sont combinées de façon à agir dans le sens que nous désirions et dont l'action conjuguée s'impose maintenant avec le caractère de la nécessité. Ce basculement est le point d'aboutissement, ou du moins un moment essentiel de tout apprentissage. (p. 56)

La pensée de Tchouang-tseu décrit une expérience commune non seulement chez les créateurs, mais chez quiconque fait un certain apprentissage. Mais, de plus, c'est une manière de vivre et d'aborder l'existence. C'est une manière de cesser de forcer les choses et de laisser plutôt venir à soi à travers l'activité.

Ce qu'on appelle l'inspiration pourrait s'entendre dans ce passage de l'activité inférieure à l'activité supérieure.

Ce que j'appelle apprendre, c'est apprendre ce qui ne s'apprend pas. Ce que j'appelle agir, c'est accomplir ce qu'on ne peut accomplir [volontairement]. Ce que j'appelle discerner, c'est discerner ce qu'on ne peut discerner

[intentionnellement]. La connaissance supérieure est celle qui s'arrête devant ce qu'elle ne peut pas connaître. (Tchouang-tseu cité dans Billeter, 2002, p. 58)

Billeter, à travers son commentaire de Tchouang-tseu, développe une méthode pour aborder tout objet d'apprentissage. Cette méthode vient de la description d'une expérience où le corps propre est en activité. Cette méthode est aussi celle des calligraphes. Je fais donc une méthode de la calligraphie sans pour autant que mes signes soient une écriture se rapportant à des référents connus. Mais comment parvenir à cette activité supérieure? Et comment la décrire? Billeter répond, en suivant Tchouang-tseu,⁴⁰ que c'est en pratiquant l'immobilité. C'est en cessant d'agir que l'on découvre l'activité nécessaire. C'est dans le grand calme, en s'arrêtant, que l'intention cesse d'agir. « L'acte décisif naît quand l'intention a disparu. » (Billeter et Zhuangzi, 2004, p. 92) Henri Michaux a fait cette expérience de l'activité nécessaire. Il l'a décrite dans un court texte, intitulé *Survenue de la contemplation* paru dans *Face à ce qui se dérobe* (1975). Je prends maintenant appui sur ce texte de Michaux pour m'approcher d'une description de ce que peut être l'activité nécessaire qui s'expérimente à l'atelier.

4.3 La méthode de Henri Michaux à l'atelier

Avant d'aborder l'expérience décrite par Michaux dans ce court texte, j'aimerais rappeler ce qu'il en est de ses pratiques. Michaux est écrivain, c'est d'abord par cette pratique qu'il a été reconnu, mais il n'a jamais cessé pour autant de peindre, de dessiner, voire même d'exposer son travail pictural. Michaux commence à peindre à peu près au même moment où il commence à écrire, soit en 1925 pour la peinture et

⁴⁰ Billeter mentionne également Confucius et Yen Houei. *Leçons sur Tchouang-tseu*, (Paris : Allia, 2002), 85.

en 1922 pour l'écriture, selon les informations que nous livre Michaux rapportées par Alfred Pacquement (Pacquement et Bellour, 1993, p. 17). De son propre aveu, il n'a jamais su choisir une pratique plutôt que l'autre. La peinture et l'écriture ont évolué parallèlement.⁴¹ Malgré le fait que ces pratiques soient distinctes, on ne peut manquer de faire des liens entre elles. D'ailleurs, sa pratique du dessin a bien commencé par une écriture devenue signes primitifs et abstraits. En 1927, il fait un dessin appelé *Narration*, celui-ci a l'aspect d'une page d'écriture composée « d'une succession d'idéogrammes qui pourraient constituer les lettres d'un abécédaire à découvrir » (Stoulig dans Michaux *et al.*, 1993, p. 24). À la même période, il fait une série de dessins à la plume et à l'encre de Chine qui rappelle un alphabet. Puis, en 1951, il publie *Mouvements* qui est un long poème accompagné d'une série de dessins constitués aussi de signes rappelant des corps en action.⁴² Dans cette dernière série, l'écriture de signes primitifs glisse de plus en plus vers le pictural.⁴³ Ce qui attire ici mon attention, c'est non seulement le fait que Michaux ait senti lui aussi la nécessité

⁴¹ Michaux n'a cessé [affirme pour sa part Raymond Bellour] d'opposer son activité de peintre à sa création d'écrivain. Il l'a fait avec l'obstination et la furia de celui qui ne veut ignorer aucun des mouvements qui le traversent, conférant à chacun de ces temps d'affirmation l'éclat d'une sorte de vérité. Alfred Pacquement et Raymond Bellour, *Henri Michaux: peintures*, (Paris : Gallimard, 1993), 270.

⁴² Voir Henri Michaux, Raymond Bellour et Ysé Tran, *Œuvres complètes vol. II* (Paris : Gallimard, 1998). 435 et suivantes.

⁴³ Alfred Pacquement les décrit ainsi : « Les *Mouvements* constituent un catalogue de signes, formes illisibles et toujours anthropomorphes, dont les références visuelles semblent hors du temps et de l'histoire, tantôt assimilables à des taches "abstraites", tantôt à une écriture primitive, à des inscriptions pariétales ou à des bâtons d'écolier. [...] Le signe des "mouvements" n'est jamais seul; associé à d'autres d'une même famille, il s'écarte de l'écriture dont il avait paru suivre le modèle, pour tendre vers le pictural, vers l'icône. » Alfred Pacquement et Raymond Bellour, *op. cit.*, 40-41. Au sujet de sa pratique picturale, contrairement à sa pratique d'écriture, il dit à plusieurs reprises que la rapidité et la vitesse d'exécution sont la règle. Henri Michaux et Jean-Dominique Rey, *Henri Michaux*, (Paris : L'Atelier des Brisants, 2001), 28-29. Le dessin est beaucoup plus libéré, alors que l'écriture est plus chargée. Michaux dans Alfred Pacquement et Raymond Bellour, *op. cit.*, 124. L'abondance est privilégiée par rapport à la construction feuille après feuille d'un projet pictural. Ibid., 34. Seulement pour cette série, Michaux dit avoir rempli plus de 1200 pages. Michaux dans Ibid., 124. J'étais possédé de mouvements, tout tendu par ces formes qui m'arrivaient à toute vitesse, et rythmées. Un rythme souvent commandait la page, parfois plusieurs pages à la file et plus venait de signes (certain jour près de 5000), plus vivants ils étaient. Michaux dans Ibid.

de poursuivre à la fois une pratique d'écriture et une pratique picturale, mais que ses pratiques soient traversées par des liens de parenté avec la méthode du calligraphe chinois. D'ailleurs, après son voyage en Chine (1930-1931), Michaux dit avoir été conquis définitivement « au monde des signes et des lignes » (Michaux cité dans Pacquement et Bellour, 1993, p. 24). Non seulement, il dessine et peint des signes primitifs qui rappellent des idéogrammes, les peignant spontanément comme les calligraphes, mais également il raconte dans son texte *Survenue de la contemplation* une expérience qui montre des liens de parenté certains avec l'activité nécessaire décrite par Tchouang-tseu. Ce texte parle indirectement de méthode, celle qu'emprunte le sujet quand il devient créateur; comme le peintre, l'écrivain s'approche de la pratique des calligraphes chinois.

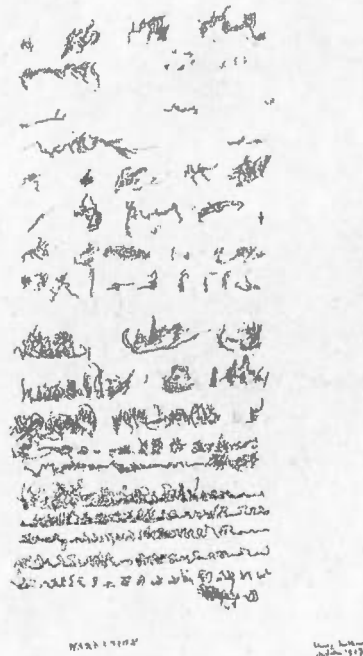


Figure 4.4 Henri Michaux, *Narration* (1927). Encre. 37 cm x 27 cm. Fonds Bertelé. (Tirée de Pacquement et Bellour, 1993.)



Figure 4.5 Henri Michaux, *Alphabet* (1927). Encre. 36 cm x 26 cm. Collection particulière. (Tirée de Pacquement et Bellour, 1993.)

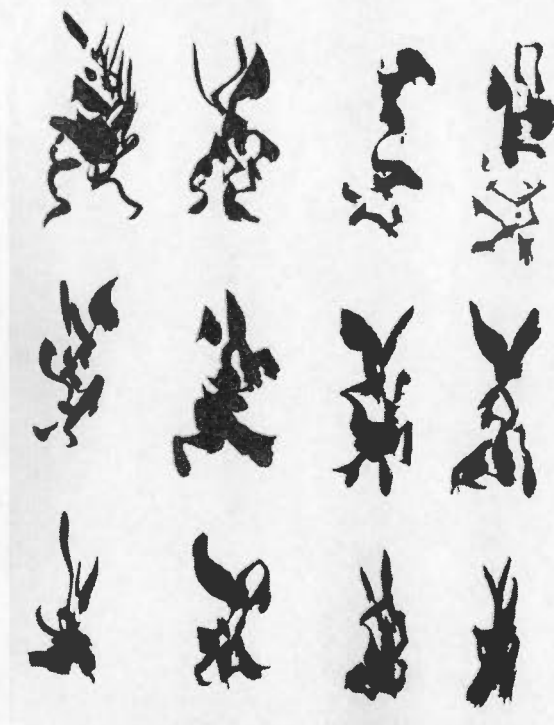


Figure 4.6 Henri Michaux, *Mouvements* (1950-1951). Encre de Chine. (Tirée de Pacquement et Bellour, 1993.)

4.3.1 L'activité nécessaire d'après Michaux

Avais-je connu le grand, le très grand
détachement?

Au moins en avais-je eu un, tel que je savais
maintenant que dans cette voie il y a une autre
vue, la vue étendue qui se passe de moi, et qui,
imperturbée, se déploie, se prolonge et, sans
s'arrêter, sans dévier, sans trous, sans fin se
parachève; en phase avec une onde inentendue,
inaperçue.

(Michaux, 1975, p. 116)

Le sens du propos de Michaux consiste à décrire ce qui se passe quand plus rien ne se passe, quand les corps sont au repos, sans bouger, quand il n'y a aucun mouvement pour aller vers l'autre. Toute la question est de définir ce sujet de l'action, de la parole, au moment où il fait, ou devrais-je dire, ne fait pas, mais laisse faire en lui. Dire ce lieu où toute parole n'a plus sa raison d'être, puisque le sujet ne ferait plus qu'un avec soi. Ça se passe du « moi », voudrait-on croire. Même si la chose paraît impossible, c'est tout de même ce fantasme d'unité qui anime l'acte de Michaux et le mien dans l'atelier de peinture. Dire où ça ne peut plus se dire, mais le dire quand même. Dans la passivité la plus extrême, faire entendre l'activité.

Le non-agir ne saurait se confondre avec l'absence totale d'existence, avec le néant :

j'étais au repos. Première condition. D'abord le repos, pas un repos qui n'aurait été qu'une absence de mobilité et qui bientôt serait devenu somnolence et tout eût été perdu, mais un repos d'un degré au-delà, qui est abandon à la perte d'intervention. (Michaux, 1975, p. 112)

Il se passe quelque chose, je le répète, il n'y a pas le rien, mais ce quelque chose n'est plus un objet. Ce n'est qu'un souffle en expansion, qu'un état anormalement abandonné. Et puis, ajoute Michaux, quand l'activité devenait nécessaire, « une fonction n'avait plus envie de fonctionner. C'est tout. Je ne voyais pas au-delà. Si j'étais défait, je l'ignorais. » (Ibid., p. 109) Ça ne fonctionne plus, c'est-à-dire que ça ne marche plus sous le couvert d'une volonté qui voudrait maîtriser son projet d'avenir. La volonté même pourrait être un obstacle à l'état de non-maîtrise que requiert la contemplation (Ibid., pp. 118-119) ou, ajouterais-je, la création. Ce n'est pas la mort, l'absence totale de mouvement, mais ce n'est plus l'activité au sens de l'action. Il s'agit de croire que quelque chose me pousse en avant sans que je dirige l'action et m'y tenir. Cette attitude serait le propre du sujet quand il peint, quand il écrit, voire même quand il fait œuvre de sa vie.

Quand le corps devient dansant, écrivant et peignant, rien n'est forcé. Le mouvement comme le geste se produisent sans être dirigés par « moi » ou très peu. C'est du moins le pari que je tiens. Le corps entre dans un mouvement continu, libéré de ses attaches quotidiennes, où la respiration se fait plus longue, en profondeur, devenant la seule musique. J'oublie l'avant et l'après du mouvement. Je ne colle plus à moi, il y a dédoublement, écart dans l'action. Je n'appartiens plus au temps, ni à rien de ce qui constitue mon identité. Je ne suis plus individu, je suis un sujet qui échappe au monde.

Dans l'immobilité ou dans l'activité nécessaire, on ne voit ni devant, ni derrière, mais dans le continu, dans ce qui perdure à travers les instants entrecoupés des souvenirs. Ne plus se tourner vers le passé et ce qui l'habite, non plus vers l'avenir qui appelle d'autres états, un changement, mais s'en tenir à « ce temps hors du temps que sera aujourd'hui, aujourd'hui hors de la mêlée » (Michaux, 1975, p. 122). Il ne s'agit pas de s'extraire du présent, mais d'y être plus profondément en supprimant les distractions, les actes inutiles. Le temps passe, mais on ne passe pas avec lui. Il y a arrêt sur le courant, sur ce qui se concentre dans le ici et maintenant, sans égard aux variations qui pourraient surgir de l'extérieur. Le temps de « l'intemporel », comme dirait Michaux (1975, p. 119), ce temps sans variation de quelques sortes que ce soit, par delà ce qui meurt et ressuscite; un entre-temps qui extrapole le mouvement et le rend plus lent qu'à l'ordinaire, d'une lenteur excessive, de cette manière qui rend les corps plus pensants, plus présents à ce qu'ils sont comme corps.

Pour ce faire, le sujet doit vivre un détachement; un détachement avec cette force qui le projette au-dehors, ce moi qui d'ordinaire le pousse sans cesse à intervenir. Repos dans ce qui se passe sans moi avec « je ». Mais rester toujours attentif, sans sombrer dans le sommeil : être éveillée et détachée. Et voir d'une vue jamais encore égalée sur toutes choses avec une plus grande acuité : « il y a une vue, la vue étendue qui se passe du moi, et qui, imperturbée, se déploie » (Michaux, 1975, p. 116). Celui qui

classe, cadre, délimite, celui-là cède. Celui-là, il n'en est plus question, du moins idéalement. Il s'agit d'en rester à ce qui, de ce moi, ne saurait lui appartenir, qui va plus loin que lui dans le dépouillement de tout ce qui encombre et remplit l'existence et qui n'en suit pas moins le courant, en s'ancrant dans le poids du corps. Mais si ce moi participe à ce qui façonne cette existence, cette image du corps qui constitue mon identité, je le vis dans la contemplation, dans l'activité nécessaire, avec recul et distance. Le « calme du fondamental » (Ibid., p. 117) décrit dans le texte de Michaux semble bien venir de cette capacité à demeurer plus près du « je » que du « moi ».

Je crois toujours que s'étaient trouvées réalisées, certaines conditions de la Contemplation, lorsque, avec un corps de plomb et un esprit libéré, « subtil », devenu je ne sais combien de fois plus subtil, je parcourais, voyageur planant, ma vie vassale, cette affaire pas encore épuisée, aussi vaste qu'un pays, dont « je » est solidaire, un « je » fréquemment dérouté et trompé et qui régulièrement s'occulte, dont cependant il reste le conservateur, par moments aussi le meneur, quoique ignorant, ignorant toujours, ignorant, ignorant, ignorant à perte de vue. (Ibid., pp. 116-117)

Dans cet état d'être « ... revint le penser. Pas comme d'habitude. Incroyablement compréhensif. [...] Se continuant sans montrer de bornes, les parties s'engendrant, se donnant l'une l'autre leur lumière, leur extension nouvelle. Jamais coupées, ni interrompues. » (Michaux, 1975, p. 110) Le réfléchir se construit à fleur de peau, dans un courant qu'il ne faut pas retenir, rationaliser. « Il y est interdit (et impossible sans tout gâcher) de, si peu que ce soit, chercher à retenir tel ou tel élément de pensée, à s'y arrêter un instant. À en ralentir une [...]. » (Michaux, 1975, p. 113) On est dans le penser, acte, mouvement, plutôt que dans la recherche d'un propos à saisir, à circonscrire. La réflexion qui nécessairement déporte du corps et de l'instant cherche à ne pas trahir ce qui la porte et la déporte d'elle-même, cet état d'apesanteur qu'est la contemplation. « Penser démobilité, voilà ce qu'il faut. » (Ibid., p. 113) Toute action, aussi minime soit-elle, est déjà de trop. Mais comment ne pas s'y glisser, s'y laisser emporter et tracer un trait, un signe, quand tranquillement le corps se met en

mouvement malgré soi. Le penser, le tracer, le parler, au fond toujours cette poussée en soi à dire malgré le silence. La question est de savoir si cette parole qui se fait geste vient de l'écoute de l'être. Et si oui, alors la voix se fait entendre à l'atelier, quand tout vient de là, avec nécessité.

Comment dans l'immobilité, dans ce moment où la volonté a cessé d'opérer, pouvoir prendre la parole? Car s'il s'agit de cesser de forcer les choses, s'agit-il pour autant d'abolir toute parole pour rester au plus près de soi? C'est ce que Michaux (1975) nous laisse entendre : « Seul, sans parole — les paroles situent. Il faut demeurer dans le non-situé — sans échange pour être sans coupures dans un lieu fermé, couvert, sans horizon, à l'abri de toute modification, sans possibilité qu'on vous interrompe » (pp. 120-121). La parole casse, coupe, sélectionne, détermine, délimite, choisit, elle appelle un au-delà, un futur à venir, un changement. Or, ici, le mouvement se voudrait contraire. Rester au plus près de ce qui se passe quand il ne se passe plus rien, quand le « je » a cessé de vouloir dominer les choses et qu'il se fait corps entièrement. Pourtant, au moment où la fusion avec soi semble être sur le point d'advenir, il y a le désir de dire, de nommer l'immobilité. Première chose qu'il faut dire : Michaux parle. Comme lui, j'écris ou je peins. Et dans la contemplation, moi aussi je ne peux pas me passer de la parole même si je me bute contre elle. La contemplation ne suffit pas, les mouvements de danse reprennent, les gestes du peintre écrivain aussi. Plus justement, il faudrait dire qu'au moment où la parole surgit, elle est niée par le désir d'en finir avec elle. Le mouvement veut être tout simplement. La contemplation appelle l'autre de la parole. Et pourtant, ça continue de parler. La voix se fait entendre. Le sujet contemplatif pose une limite à la possibilité de dire au moment où la poussée du dire vient à advenir. Il ne lui reste plus qu'à continuer à dire cette impossibilité.

Ça parle toujours, on ne peut y échapper. La voix se fait évanescence, ouverte, comme s'il ne restait qu'une respiration, le souffle de l'énonciation. Désir d'épuration,

dissiper tout ce qui viendrait encrasser, salir le mouvement continu du dire. Ne pas en dire plus qu'il ne faut; le mot le plus juste, seulement. La jouissance du sujet chez Michaux viendrait de la retenue, d'un retrait par rapport à l'acte de langage. La contemplation vient « une fois la parole remise à plus tard, surtout la parole, l'émietteuse parole » (Michaux, 1975, p. 120). Le langage n'est là que pour dire un état d'être qui dépasse le langage et qui, idéalement, se passe du langage.

Sans parler directement de sa pratique de la peinture et de l'écriture dans son texte, Michaux décrit une expérience, voire une méthode, que je reconnais comme mienne dans mon atelier. Cette méthode issue de la contemplation met en acte ce que Billeter appelle le « non-intentionnel » développé par le penseur Tchouang-tseu. Mais elle s'inscrit également dans une histoire, celle de l'abstraction en peinture. Quand je suis à l'atelier et que je trace mes signes à l'aveugle sur un fond atmosphérique dont les couleurs et la composition me sont venues naturellement, presque sans y penser, je me sens tout aussi en affinité avec la méthode des automatistes, plus particulièrement celle du peintre Borduas, de même que je me sens proche des expressionnistes abstraits américains. Cette affinité, par ailleurs, qui inscrit mon geste dans une histoire, celle de l'abstraction en peinture, ne saurait oublier qu'il porte aussi ailleurs, peut-être plus loin encore, dans une tradition qui vient d'un monde où je ne suis jamais allée, l'Orient, le tout autre, que je réinvente imaginativement à l'atelier. Et c'est peut-être aussi parce que je ne suis jamais allée en Chine, parce que je suis née après la mort de Borduas, après les découvertes des expressionnistes abstraits, que mon geste reprend les acquis d'une méthode tout en la portant ailleurs. Quand je suis à l'atelier, je ne peux oublier que mon corps, le sujet que je suis, n'est pas seulement porté par l'acte involontaire, une spontanéité nouvelle qui me ferait être sans attache, sans passé, qui ouvrirait sur un Nouveau Monde. Le geste, aussi nécessaire soit-il, est aussi issu d'un travail, d'un apprentissage de longue haleine, un acquis et une maîtrise qui s'inscrivent dans une histoire. L'acte non-intentionnel, s'il est inconscient, transporte avec lui une tradition que je ne saurais ignorer.

4.4 La méthode automatiste de Borduas à l'atelier

À la fin de sa vie, vers 1959-1960, Borduas réalisa 21 dessins à l'encre de Chine sur des cartons Gitanes dont le caractère calligraphique est incontestable (Gagnon, 1978, p. 459). Ces dessins devaient servir à l'illustration d'un recueil de poésie de Robert Élie. Ils étaient probablement aussi des études pour de futurs tableaux dont la facture, comme le dit Marcel Saint-Pierre, montre des liens certains avec l'esthétique de certains peintres expressionnistes abstraits : Kline, Rothko, Newman notamment (Saint-Pierre, 1998, p. 44). À la même époque, Borduas écrit à Claude Gauvreau combien il sent maintenant un écart avec le surréalisme et la méthode automatiste.⁴⁴ François-Marc Gagnon (1978) écrit que, vers 1958, Borduas introduit de plus en plus de contrôle dans la disposition des taches ou des plans et qu'on peut considérer qu'il se dégageait tranquillement d'une peinture gestuelle cultivant « l'accident » (p. 454). Est-ce un hasard si cette recherche de « contrôle » chez Borduas, ce dégagement de plus en plus marqué avec la méthode automatiste va de pair avec un lien formel de plus en plus grand avec la calligraphie dans sa peinture? Sans vouloir faire une étude ici de ce moment dans la vie du peintre, j'essaie de comprendre en quoi la méthode automatiste telle que décrite par Borduas dans ses écrits est proche de ce qui guide mon geste à l'atelier tout en étant autre. Je me demande si ce que cherchait à la fin de sa vie le peintre à travers la calligraphie⁴⁵ n'est pas similaire à ce que j'y cherche aussi : une manière de retrouver un certain équilibre entre une activité intentionnelle et consciente, et le geste non-intentionnel. Mais pour saisir la nature de ce qui est

⁴⁴ « Le surréalisme, l'automatisme ont pour moi un sens historique précis. J'en suis maintenant très loin. Ils furent des étapes que j'ai dû franchir. *En expectation* qualifierait mieux l'état présent, où le fruit attendu compte plus que le mouvement qui le produit : restant d'ailleurs toujours le signe-témoin de ce mouvement. » Paul-Émile Borduas et al., *Écrits*, (Montréal, Qué : Presses de l'Université de Montréal, 1987), 546.

⁴⁵ Cet intérêt pour la calligraphie à la fin de la vie de Borduas n'est sans doute pas anecdotique comme l'atteste les nombreuses bouteilles d'encre de Chine que Jean-Paul Fillion découvrit sur la table de travail de Borduas après sa mort. François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas, 1905-1960 : biographie critique et analyse de l'oeuvre*, (Montréal : Fides, 1978), 459.

remis en question par Borduas dans la méthode automatiste, encore faut-il savoir qu'elles sont les grandes lignes de cette méthode.

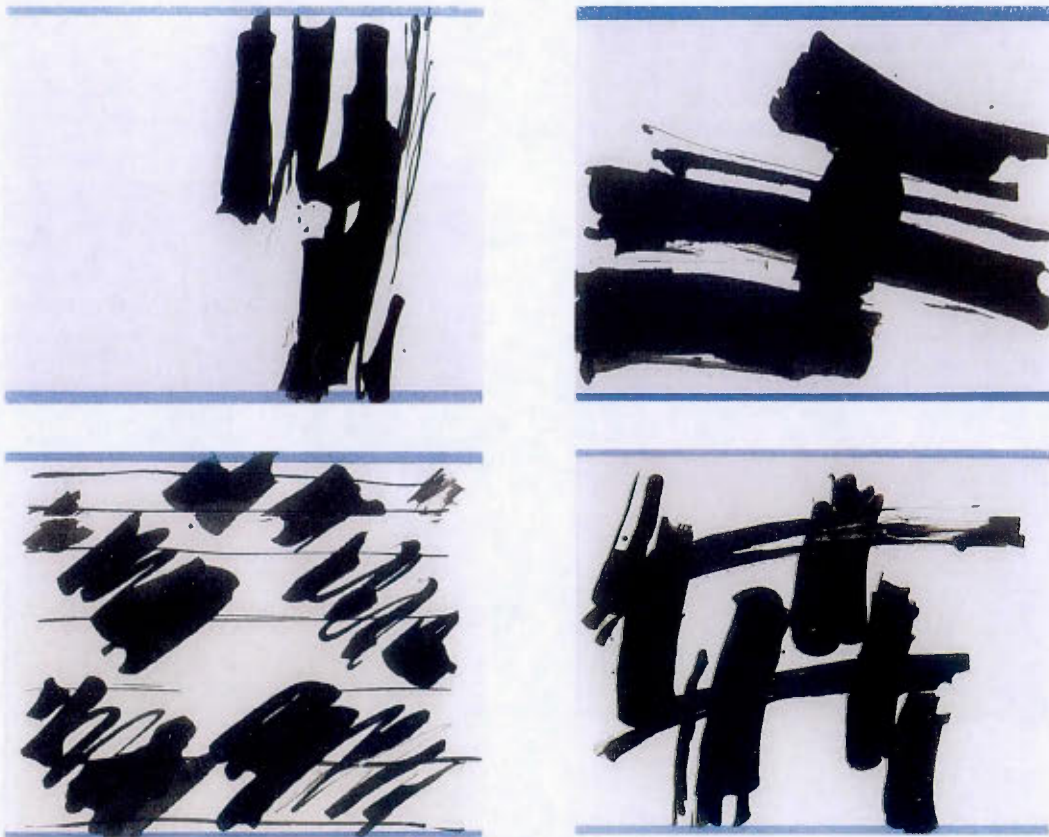


Figure 4.7 Paul-Émile Borduas, *Sans titre* (1959-1960). Encre sur carton de cigarettes Gitanes. 7,4 cm x 8,8 cm environ (chaque). Don des Musées nationaux du Canada. (Tirée de Bélisle, Saint-Pierre, Borduas, 1998.)

4.4.1 La méthode automatiste en bref

La méthode automatiste s'inscrit dans la lignée de ce que les surréalistes en Europe ont ouvert comme champ d'exploration en peinture. Le sujet de la peinture ne vient plus du monde extérieur, mais de la subjectivité de l'artiste. Le sujet peintre devient le sujet de sa peinture (Saint-Pierre, 1998, p. 15). Mais l'approche automatiste, contrairement au surréalisme, se dégage du symbolisme et des images du rêve. Aussi, elle est moins physique et gestuelle que chez les expressionnistes abstraits américains (Ibid., p. 21). Elle se caractérise par « la conviction que les objets produits sans intentionnalité ni censure témoignent d'une subjectivité profonde et d'un monde intérieur dont cet effort de conscience seul permet l'approfondissement. » (Ibid., p. 21) La peinture permet d'en apprendre sur la personnalité et la singularité de celui qui l'a faite : « ce que le peintre fait devrait exprimer le rythme de son être et rien qui ne lui soit étranger. » (Borduas, 2010, p. 192) Pour y parvenir,

il y a [...] une nécessité de commencer son œuvre sans une idée préconçue afin qu'il puisse exprimer des « souvenirs » assimilés, le monde extérieur assimilé, incorporé à lui-même et pour chasser tout ce qui est en surface (ces connaissances trop récentes) et pour que remontent du tréfonds de l'être moral, à l'appel qui les sollicite, des objets qui n'ont plus de formes parentes aux choses extérieures, mais celles tellement devenues individuelles, particulières à l'artiste en question [...]. (Ibid., pp. 191-192)

Il y a la conviction que la peinture doit exprimer le sujet même du peintre et que ce sujet est à l'opposé des objets, du monde extérieur, comme si le sujet échappait à l'histoire et à la tradition dans laquelle il s'inscrit. Il faut peindre en suivant son instinct, dit Borduas (2010, p. 193), et l'instinct n'agit pas volontairement. La volonté brouille la vérité du sujet artiste. Dans l'atelier, la méthode automatiste se présente comme suit :

Placé devant la feuille blanche avec un esprit libre de toutes idées littéraires j'obéis à la première impulsion. Si j'ai l'idée d'appliquer mon fusain au centre de la feuille ou sur l'un des côtés, je l'applique sans discuter, et ainsi de suite. Un premier trait se dessine ainsi, divisant la feuille. Cette division de la feuille déclenche tout un processus de pensées qui sont exécutées toujours automatiquement. [...] Le dessin étant déterminé dans son ensemble, la même marche est suivie pour la couleur. Comme pour le dessin, si une première idée est d'employer un jaune, je ne le discute pas. [...] L'idée générale qui se dégage du tableau est une conséquence de l'unité d'état dans lequel le tableau est fait, et cet état n'est jamais choisi, mais accepté. (Borduas, pp. 195-196)

Suivre sa première idée, sa première impression, comme suivre le fil de son désir. Le désir seul est ce qui guide l'acte quand l'acte est involontaire.⁴⁶ Quand le désir est présent, l'objet exprime l'individualité de l'artiste (Ibid., p. 220). Suivre le désir, c'est s'oublier complètement dans ce que l'on fait en étant à l'écoute de ce qui se présente à soi dans l'activité : « l'effort [de l'artiste] est dans le sens de voir et de suivre ce qui se fait; non pas dans le sens d'imposer quelque chose, mais dans le sens d'écouter, de voir, de comprendre, de suivre et d'être toujours parfaitement d'accord avec ce que l'on crée. » (Ibid., p. 226) Et ce qui se présente ainsi en suivant son désir, sans idée préconçue serait issu du travail de l'inconscient, marque de l'individualité, ce serait là le vrai sujet de la proposition picturale (Saint-Pierre, 1998, p. 21). Ce qui constitue la marque de l'individualité d'une œuvre, ce n'est donc pas l'intention de l'artiste, mais plutôt la « relation plastique non intentionnelle, fatale et constante » qu'une œuvre fait apparaître (Borduas, 2010, p. 139). L'effort de la conscience, celui de l'enseignant par exemple, est de reconnaître par la suite ces relations plastiques non-intentionnelles qui singularisent le sujet artiste dans l'œuvre.⁴⁷ Il ne s'agit donc pas

⁴⁶ « L'acte, fruit d'une activité passionnelle – résultante psycho-psychique –, n'est lié à l'intention (nécessaire, non suffisante) que par la magie du désir; magie prise dans le sens de l'imprévisible transformation apportée par le désir. » Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits : essais*, Nouvelle édition, (Montréal : Typo, 2010), 219.

⁴⁷ Borduas dit comment il reconnaît la singularité d'un dessin de Mousseau par exemple : « Devant ce dessin qui m'était inconnu tout à l'heure, si j'ai la certitude d'être devant un Mousseau, ce n'est certes

seulement de faire l'objet pictural; une fois celui-là terminé, il y a le désir de comprendre ce contenu. L'art appelle un désir de connaissance, « une connaissance aiguisée du contenu psychologique de toute forme, de l'univers humain fait de l'univers tout court. » (Ibid., p. 130)

Cette méthode automatiste guide en partie mon geste quand je peins les arrière-fonds de mes peintures, quand je choisis la couleur qui s'impose naturellement à moi sans faire une étude des contrastes et des valeurs, quand je détermine presque sans y penser quelle sera la forme du signe qui terminera le tableau et que je le peins à l'aveugle. J'essaie de suivre un mouvement, un désir, plutôt qu'une intention volontaire. Or, irais-je jusqu'à dire que ces gestes sont inconscients, qu'ils sont mus uniquement par l'instinct? Comment pourrais-je faire fi de l'apprentissage conscient qui marque également mon geste, aussi involontaire soit-il? Comment pourrais-je oublier que le choix de tel signe plutôt que tel autre, même s'il se fait spontanément, est guidé par un savoir longuement acquis et intégré? Comment oublier l'influence de tous ces artistes rencontrés sur mon chemin qui m'ont appris chacun à leur façon à mieux comprendre ce que j'essayais moi-même de saisir de ma singularité, aussi inconsciente soit-elle? Comment oublier l'apport de Borduas lui-même dans ma compréhension de ce que je cherche à exprimer dans l'acte involontaire d'un signe tracé à l'aveugle? Bref, la méthode automatiste a un sens à l'atelier, elle inscrit mon geste dans une histoire, mais, de ce fait même, pause les limites d'une telle croyance à l'acte involontaire et accidentel. On reconnaît dans mes tableaux des liens avec Michaux, Miro, les encres de Borduas, les tableaux de Kline ou Marden pour ne nommer que ceux-là. Je ne peins pas à partir de rien même si je ne réfléchis pas

pas pour telle ou telle intention de son auteur; cette intention put m'être inconnue avant la prise de contact avec le dessin et ma mémoire prise au dépourvu. Si j'ai la certitude d'être devant un Mousseau, c'est à cause d'une relation formelle constante à Mousseau que ma mémoire me rappelle comme unique et propre à Mousseau [...]. » Ibid., 219-220. Et, en parlant de sa méthode d'enseignement, Borduas dit ceci : « Le problème se pose pour moi de favoriser l'épanouissement des qualités natives de ceux qui viennent à moi; non pas en leur apportant des connaissances extérieures, ou en leur apportant des solutions des artistes du passé, mais en favorisant leur propre vie. » Ibid., 224.

consciemment à ces influences alors même que je peins. Aussi, le geste de tracer une ligne droite ou une ligne courbe, pour qu'il soit juste, a demandé de nombreuses répétitions comme c'est le cas pour un danseur qui apprend un nouveau pas. L'automatisme en ce sens, dans mon atelier de peinture, est issu d'une discipline. Toute la question est de savoir comment cette discipline peut laisser passer l'activité nécessaire sans quoi il n'y a pas d'imprévisible possible?

La discipline intellectuelle est nécessaire à tout artiste, académique ou vivant; la seule différence est que chez les académiques, cette discipline agit dans le connu, et chez les peintres vivants, dans l'inconnu. (Borduas, 2010, pp. 196-197)

Si la discipline est nécessaire, elle doit laisser place au vivant, ce que Tchouang-tseu appelle autrement le non-intentionnel. C'est grâce à l'acte non-intentionnel que « le chant d'une œuvre » se fait entendre.

Maintenant, il est fatal que ce travail doive se produire dans un perpétuel devenir afin que l'instinct, d'où découle le chant, puisse continuellement s'exprimer au cours de l'exécution de l'œuvre. Le chant est la vibration imprimée à une matière par une sensibilité humaine. Cela rend cette matière vivante. C'est de là que découle tout le mystère d'une œuvre d'art : qu'une matière inerte puisse devenir vivante. (Borduas, 2010, pp. 196-197)

C'est dans une nécessaire dialectique entre l'acte non-intentionnel et l'acte volontaire, entre le travail de l'instinct et celui de la conscience que le geste trouve toute sa justesse et son caractère vivant.

4.4.2 Le chant de l'œuvre

Quand une œuvre est réussie, c'est-à-dire quand elle est vivante, selon les mots de Borduas, on y perçoit un chant intérieur. N'est-ce pas ce que j'appelle autrement la voix? Prendre un risque comme sujet dans l'œuvre pour qu'il y ait une voix, n'est-ce pas ce que Borduas décrit à sa manière comme se mettre complètement dans ce que l'on fait pour que « la matière chante », pour reprendre le titre de l'exposition organisée par Borduas en 1954. Or, je dirais que se mettre complètement dans l'activité, c'est à la fois suivre un mouvement involontaire, non-intentionnel tout en sachant que nous sommes portés par un savoir-faire, une maîtrise issue d'un long apprentissage, une discipline dont on ne peut se passer. Est-ce cette même impression d'une nécessaire dialectique entre l'acte involontaire et l'acte contrôlé qui poussa Borduas à s'éloigner de la méthode automatiste et qui le conduisit à réaliser ces 21 dessins à l'encre de Chine sur carton de cigarettes *Gitanes* en bout de carrière, comme une forme d'ouverture à son propre travail? Est-ce qu'il n'y a pas justement dans la méthode ancestrale des calligraphes un équilibre entre l'acte volontaire et l'acte non-intentionnel, entre la maîtrise et l'abandon, entre l'imprévisible et le connu? Sans faire ici une interprétation de l'œuvre et des intentions de Borduas, je me dis que l'apparition de ces encres et de leur facture calligraphique n'est pas anodine dans le parcours de ce peintre, et de me poser la question de leur venue, tenter d'y répondre, m'informe sur mes propres motivations à suivre un chemin qui n'est pas très éloigné de la méthode automatiste tout en la portant ailleurs.

Mais comment reconnaît-on cette matière chantante en peinture, là où le sujet se fait entendre? Je dis que dans ma peinture, la voix apparaît quand se rencontrent le fond et le signe. Le fond doit demeurer « abstrait » pour que le signe perde de sa valeur iconique. La voix se laisse voir entre le signe et le fond quand leur rencontre est un amalgame d'équilibre et de déséquilibre. Les conditions pour que cette rencontre inattendue advienne sont une écoute en soi entre un mouvement volontaire et

maîtrisé, puis un autre non-intentionnel qui laisse place à l'accidentel. Comprendre comment la voix se fait voir chez Borduas, me permet de mieux voir comment elle se présente dans mon propre atelier.

4.4.3 Voir la voix dans l'œuvre

Chez Borduas, le sujet peintre commence à devenir le sujet même de la peinture quand la figure (sujet du tableau) commence à avoir même valeur que le fond (Saint-Pierre, 1998, p. 20). Par exemple, dans *La femme à la mandoline* de 1941, le corps se géométrise pour coïncider à plusieurs endroits avec le motif décoratif du fond (Ibid., p. 18) Et Marcel Saint-Pierre d'ajouter :

Si avec les portraits et les natures mortes [de Borduas], le sujet apparent du tableau a la même valeur que son fond, si le sujet réel est la matrice d'organisation formelle autant que l'équilibre des forces manifesté par le travail du peintre, c'est que dans cette association de la subjectivité individuelle à la substance matérielle du tableau, il y a bel et bien substitution ou interchangeabilité des composantes. Un passage où, par exemple, la matière n'est pas un autre sujet, mais son support sensible, une part de son être. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il y a passage au subjectif. (p. 20)

D'ailleurs, cette fusion de plus en plus grande entre le sujet de la peinture et le fond caractérise l'évolution de la peinture de Borduas et de sa pensée plastique, selon Marcel Saint-Pierre. Avec le temps, le rapport fond/figure devient de plus en plus intriqué, si bien qu'à la fin de sa vie il en vient à ce que les signes aient la même valeur que les fonds; ne sachant plus d'ailleurs ce qui est fond ou figure dans cette intrication, le fond devenant « objet-sujet » de la peinture. Vers la fin des années 50, le sujet peintre laisse place de plus en plus à l'objet peinture, à la matière picturale (Ibid., p. 43). Où se situe alors la voix du sujet en peinture? Dans ses célèbres noirs et

blancs, tableaux qui se dégagent nettement de la période automatiste et dont le caractère réfléchi est marqué, Marcel Saint-Pierre la repère ainsi :

en deçà des points de suture et des déchirures qui, en même temps, unissent et séparent sans cesse le noir et le blanc, en dessous de ce qui fait ici sens, ce qui est fondamental, c'est ce qui donne voix, ce qui fait chanter cette fusion mosaïque des matières et permet d'entendre les vibrations des réserves blanches autant que des plaques noires de ces tableaux. (p. 39)

La voix se situe dans la rencontre, dans la dynamique entre ces noirs et ces blancs, ni sujet, ni totalement objet. Le subjectif ici n'est plus l'inconscient révélé du peintre à travers un geste involontaire, il s'enfonce dans la surface et rejoint l'acte réfléchi, la matière objet de la peinture.

Mais si nous revenons à ces 21 encres de Chine, réalisés à la même époque, étrangement, le geste non-intentionnel refait surface, comme si le corps sujet revenait visiter le peintre dans l'atelier. Ces dessins devaient servir d'esquisse à des tableaux; ceux-là auraient été plus « réfléchis », j'imagine. Mais ce qui nous est resté ce sont ces gestes faits sans doute rapidement, sans trop y penser, mais qui en même temps rendent compte de ses acquis, notamment les compositions de ses tableaux noirs et blancs peints à la même période. La voix ici est aussi la rencontre entre les espaces blancs et les signes noirs, mais elle est plus imprévisible que dans ses peintures. On y sent une fraîcheur en même temps qu'un savoir maîtrisé. Dans ces encres, contrairement aux peintures noires et blanches, le fond n'a pas toujours même valeur que les signes, le blanc du papier parfois est derrière le signe, parfois au même plan que ce dernier. De même, il y a une certaine profondeur entre des traits plus éloignés, d'autres se superposant sur ces premiers. La voix traverse ces différents espaces, plans, elle est la juxtaposition du chant du calligraphe expérimenté et du balbutiement d'un enfant qui apprend à parler. Le sujet-corps du peintre réaffirme sa présence à travers un geste, qui est loin d'être un laisser-aller des pulsions inconscientes, mais

plutôt qui se fait tout en retenue, en délicatesse, « suprêmement détaché » comme le dit Michaux. Dans ces encres de Chine, les gestes de Borduas ne sauraient être un retour à l'automatiste, mais plutôt une dialectique entre l'abandon et la maîtrise. C'est de cette voix dont je me sens la plus proche, celle vers laquelle je tends à travers la rencontre encore imparfaite entre le fond et mes signes. J'y reviendrai dans le chapitre cinq où je raconterai comment j'en suis venue à trouver finalement un accord heureux entre le fond et le signe par un retour moi aussi au dessin à l'encre de Chine sur papier. Je ne peux maintenant aborder cette question du non-intentionnel et sa dialectique avec l'acte intentionnel sans parler de la méthode des expressionnistes abstraits.

4.5 La méthode des expressionnistes abstraits américains à l'atelier

Selon Éric de Chassey (2001), l'abstraction, plus qu'un genre pictural, serait d'abord une méthode :

Il est plus fécond de penser l'abstraction comme un mode ou comme une méthode. L'artiste abstrait, contrairement au figuratif, ne cherche pas à produire des images dont le sens premier se trouve en dehors de l'objet qui leur donne forme. Il n'est pas un iconographe, et, s'il en ressent la nécessité, il peut se passer de toute forme de représentation. L'essentiel, c'est qu'il n'est jamais dans un rapport d'imitation – ni à l'égard de la nature ni à l'égard d'une supposée image intérieure – mais dans une distance qui précisément le retire, l'abstrait de la réalité visible. (p. 9)

La manière dont je pratique cette méthode se dégage à la fois des automatistes et des expressionnistes abstraits tout en y empruntant des éléments. Pour de Chassey, l'expressionnisme abstrait rejette à la fois le recours à la représentation et le pur formalisme; il n'est pas une abstraction d'après nature (première vague [1910-1930] d'abstraction aux États-Unis), ni l'expression d'une idée préexistante au tableau

(seconde vague [1930-1945]) (Ibid., pp. 198-199). Le tableau expressionniste abstrait, « c'est — il faut prendre au sérieux le terme choisi — une véritable *incarnation*. C'est-à-dire que si le tableau porte du sens, c'est parce qu'il est désormais un organisme vivant. » (Ibid., pp. 215-216) L'*incarnation* implique ici un sens qui n'est pas donné *a priori*, « c'est dans la pratique même que le sens se donne, aussi bien pour l'artiste que pour le spectateur. » (Ibid., p. 218) Ce sens est à trouver dans le processus même de la création; il se développe dans l'expérimentation et l'activité, une activité qui implique toute la subjectivité du peintre.

L'une des conceptions déterminantes de l'abstraction d'après-guerre est en effet aux États-Unis celle qui l'identifie avec l'auto-expression, ou plutôt qui en fait le mode d'expression privilégié de soi [...]. Cette dimension a été complètement négligée par toute une tradition historiographique née de la vision de Greenberg, qui l'a presque toujours tenue pour une part secondaire de l'art qu'il défendait. Elle est pourtant essentielle dans le discours des artistes eux-mêmes et dans une certaine réception de leurs œuvres. (Ibid., p. 232)

Peindre, c'est se mettre en jeu, comme sujet, dans le tableau. C'est faire l'expérience en soi du tableau. Cette expérience « d'authenticité » de soi passe par l'action; en ce qui me concerne, par le geste. La peinture est davantage la trace d'une performance, que d'une apparence;⁴⁸ l'abstraction est le résultat d'un avènement de soi à travers le geste plutôt que la représentation d'un objet extérieur à soi. Quand mon corps suit un mouvement non-intentionnel dans lequel je me perds totalement, c'est que je me mets en jeu comme sujet à travers la peinture. Or, ce sujet, ce soi qui passe dans l'expression, dans le geste — je vais peut-être plus loin en ce sens que les expressionnistes — il n'est pas tout au-devant, il passe par le retrait, la retenue. Je m'exprime à travers mon geste, la peinture et ce que je suis ne font plus qu'un, mais

⁴⁸ « Ce qui se manifeste dans un tableau expressionniste abstrait, c'est la performance et non pas l'apparence. » Richard Shiff cité dans Éric de Chassey, *La peinture efficace : une histoire de l'abstraction aux États-Unis, 1910-1960*, Art et artistes (Paris : Gallimard, 2001), 234.

ce « je » est issu d'un travail d'écoute conscient de ce qui en soi échappe au « moi ». Je m'autoénonce, comme je disais, c'est-à-dire qu'à travers le geste du peintre je fais l'effort de m'arracher à ce qui reconforte mon image. Je peins, je disparaiss dans ce que je fais, je ne suis plus « moi », j'aspire à Autre chose. Dans cette Autre chose, je ne deviens personne, tout simplement personne et je laisse place à ce qui se fait là devant moi quand je n'y suis plus. C'est ce qui s'expérimente dans la contemplation, dans l'acte non-intentionnel, quand le corps cesse de fonctionner pour laisser venir le geste plutôt que de le contrôler volontairement de l'extérieur. Il s'agit de suivre la « Nécessité intérieure » comme l'écrit Kandinsky. À travers la peinture, l'expression de soi n'est pas une simple projection de soi sur la toile, comme le pensaient les automatistes. Si projection de l'activité propre il y a, c'est bien parce que le geste se fait « sans moi » justement. Je vise à ne plus être, à devenir corps-sujet, plutôt que soi devant un objet. Puis, tout à coup, revient le mouvement du dire, l'altérité refait surface inévitablement. Je me retrouve devant ma toile, spectatrice de ce que je viens de faire. J'essaie de comprendre ce qui se trouve là devant moi, pour mieux repartir. Ceci ne peut se faire en suivant une méthode de simple spontanéité, il me faut me mettre au travail, un travail de la conscience qui écoute ce qui en soi s'impose naturellement « sans moi ». Il n'y a pas de spontanéité en art sans une maîtrise, une discipline. Et cette discipline n'est rien d'autre que le mouvement dialectique entre ce qui vient d'une recherche consciente de ses intentions et ce qui, dans cette recherche, m'échappe tout à coup s'imposant naturellement devant moi dans une forme inattendue. Le sujet qui se retrouve ainsi dans la peinture n'est pas uniquement le sujet de l'inconscient, bien qu'il s'y trouve aussi. Le sujet de la peinture est issu d'une recherche, d'une méthode où le travail de la conscience est bien présent; et cela même quand tout semble s'imposer malgré soi. Je me perds à la fois dans ce que je fais, puis je retrouve mon souffle, me mets à douter, à chercher plus loin encore ce qui me singularise tout en y voyant bien des liens avec d'autres créateurs. Il s'agit d'être à l'écoute de ce double mouvement : celui de l'abandon, de l'immédiateté dans

le faire, et celui de la retenue, de la distance réflexive qui me rattache à une certaine historicité. Cette dialectique n'est-elle pas la condition pour que le peintre-écrivain reste à l'écoute de ce qui doit s'imposer involontairement une fois le savoir acquis? N'appelle-t-elle pas une confiance en ce qui surgit du sein d'un abandon de soi dans l'activité? N'est-ce pas l'acte non-intentionnel qui ne saurait nier l'intention qui guide en arrière-fond aussi le geste, mais ne prend pas le devant de la scène? N'est-ce pas entrer dans un état de contemplation où ce que je suis dans le regard de l'Autre reste en retrait pendant que mon corps cesse de fonctionner mécaniquement? La méthode du peintre-écrivain est un travail sur soi, tout en étant expression de soi. Cette expression de soi n'a de sens que si elle se fait dans la plus grande écoute de ce qui, en soi, dépasse le « moi » et rejoint la parole d'un sujet qui travaille dans l'anonymat.

Irais-je jusqu'à dire avec Harold Rosenberg, que la peinture d'action conduit, bien au-delà de l'art, à une éthique, qu'une peinture « se juge elle-même en termes de morale en désignant comme sans valeur le tableau qui ne serait pas l'incarnation d'une lutte authentique, d'une lutte qui aurait pu être perdue à tout moment »? (Rosenberg cité dans Chassey, 2001, p. 233) Irais-je jusqu'à croire que le tableau devient secondaire par rapport à cette aspiration d'authenticité qui implique une éthique, c'est-à-dire une manière d'être avec soi et avec l'autre? Est-ce que cette position irait jusqu'à faire disparaître la peinture, l'écriture? Mais n'est-ce pas à travers ces « objets » d'art que le « je » trouve sa place justement, qu'il se fait entendre? Cette place n'est jamais donnée, occupée en soi, elle est toujours à retrouver grâce à la recherche d'une voix dans l'activité. Pour faire cette expérience de la voix, je dois toujours faire l'effort de lutter contre ce qui en moi, bien vaniteusement, appelle une reconnaissance de l'Autre et cherche à se trouver une identité « d'artiste ». Faire l'expérience de l'avènement de soi comme sujet à travers la peinture abstraite, c'est suivre un point de fuite à l'horizon qui met un frein à ce qui en soi nie l'autre et sa liberté. Et c'est

vouloir que le tableau abstrait soit l'instrument d'une communion de sujet à sujet — ou plutôt d'une transmission d'un sujet (le sens du tableau) par un sujet (l'artiste) à un autre sujet (le spectateur) — [ceci] implique que l'abstraction soit désormais conçue comme ayant des propriétés communicantes. [...]

L'abstraction est ici choisie non seulement parce qu'elle permet mieux qu'aucun autre mode artistique l'expression de l'artiste (*le peintre et l'idée*) mais aussi parce qu'elle favorise la communication de cette expression (*l'idée et le spectateur*). (Ibid., p. 239)

Le tableau, comme expression du sujet, est non seulement la trace d'une expérience de l'artiste, mais vise également à ce que cette expérience de l'avènement du sujet à travers l'abstraction gestuelle soit communicable à un autre : un spectateur tout aussi à l'écoute de ce sujet en lui. Ainsi, il y a bien transmission et celle-ci implique une éthique. N'est-ce pas ainsi qu'on peut entendre la voix en peinture, une voix plus proche du chuchotement, de l'écoute de l'être plutôt que du cri?

CHAPITRE V

ENTRE L'AUDIBLE ET LE VISIBLE : UNE VOIX LOIN DES BRUITS DU MONDE

5.1 Une voix entre l'écriture, le travail pictural et la lecture vocale

Moi : En terminant la série de peintures réalisée au printemps 2012, je reviens parallèlement aux fragments issus du texte *Une voix pour ne pas mourir*. Pour la première fois, je me dis que j'aimerais que ce texte soit donné à lire sous une forme papier.

L'autre : Il ne serait plus seulement la partition d'une voix alors ?

Moi : Non. Or, je me disais aussi que la présentation même de ce texte sous forme papier devait rejoindre le travail pictural.

L'autre : Tu veux faire advenir le travail pictural dans l'espace textuel ?

Moi : Pour être plus précise, je m'interroge sur la spatialisation même du texte. Par l'organisation visuelle de ce dernier, peut-on faire voir le rythme, le silence, la respiration de la voix ?

L'autre : Ce que Mallarmé a fait par exemple avec son poème *Coup de dés* ?

Moi : Tout à fait. J'ai tenté une spatialisation des silences et du rythme en introduisant des espaces blancs entre les mots, en jouant sur les interlignes, les

marges. Par ailleurs, à ce moment-là, cet essai n'a pas été concluant et j'ai mis de côté pour l'instant cette idée d'une présentation spatiale de mon texte.

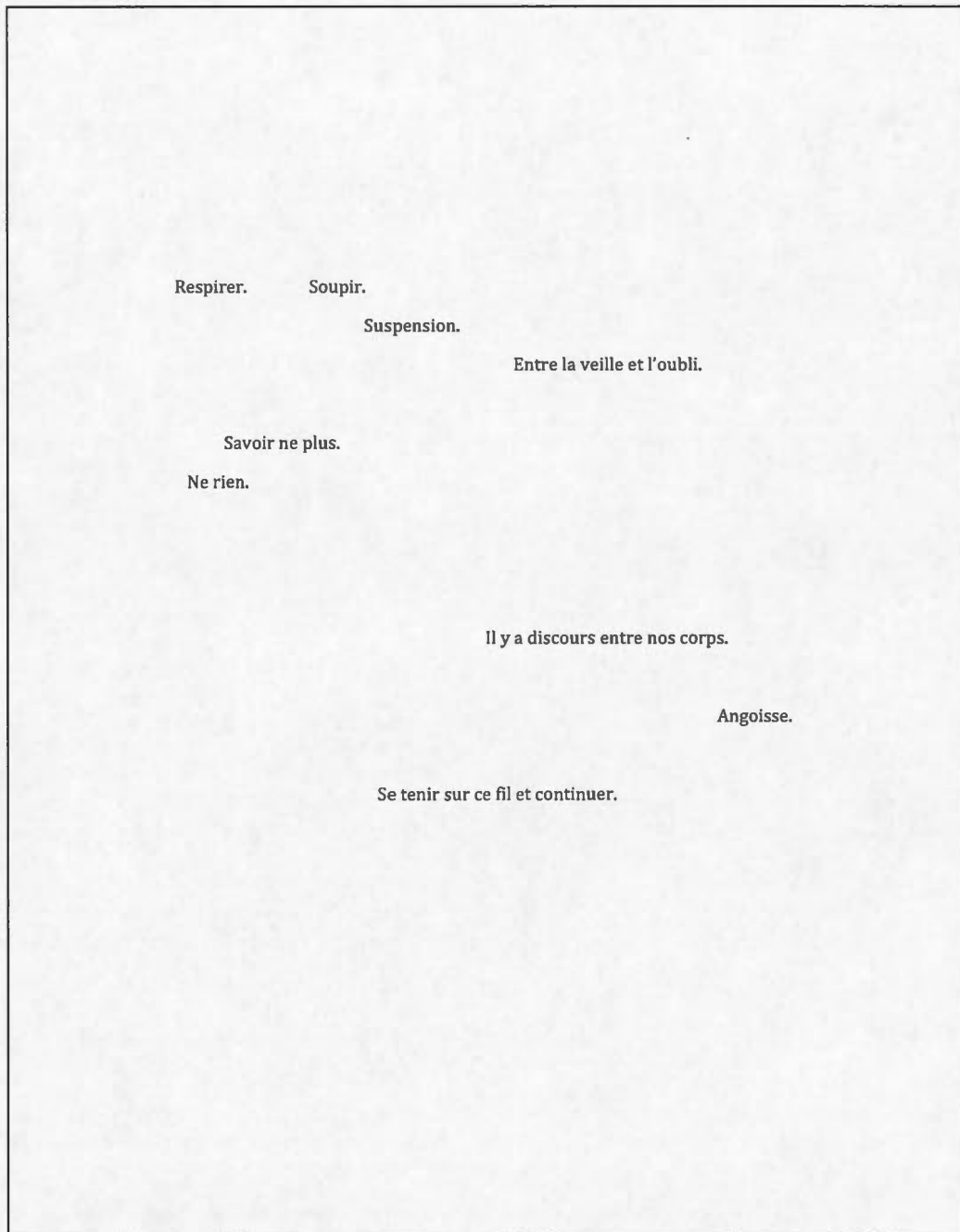


Figure 5.1 Essai de spatialisation d'un fragment d'*Une voix pour ne pas mourir*.

L'autre : Il ne sera pas donné à lire alors?

Moi : Non, pas dans le cadre de mon projet de doctorat. Quelques fragments se retrouveront dans la thèse, mais en ce qui concerne le projet de création, le texte ne sera pas donné à lire, mais à entendre.

L'autre : Qu'as-tu fait ensuite?

Moi : Je me suis remise à écrire un nouveau texte, cette fois dans un tout autre style.

L'autre : Une nouvelle voix venait-elle de naître?

Moi : Une? Deux ! Deux voix s'imposaient tout à coup à moi. Deux voix, dont l'une était la contrepartie de l'autre. Entre l'une et l'autre, un dialogue a émergé. Je m'éprouvais divisée. C'est en suivant cette direction que j'ai écrit ce que je croyais alors être un autre récit « autobiographique » et dont le titre est : *La rebelle philosophe*.

L'autre : Est-ce que la forme dialoguée de ce nouveau récit te donnait une impression encore une fois de « distanciation »?

Moi : Certainement.

L'autre : Si je comprends bien, le travail de fragmentation du texte *Une voix pour ne pas mourir*, la mise en voix de ces fragments par ta sœur, puis ce nouveau récit à deux voix, t'ont été utiles pour faire advenir une distance qui t'a permis de « voir la voix dans l'écriture »; la voir détachée de toi pour qu'elle puisse être partagée par un autre sujet anonyme. C'est bien cela?

Moi : C'est ainsi que je conçois ce détour aujourd'hui.

L'autre : Qu'arrive-t-il ensuite?

Moi : Les choses se sont précipitées. Après les vacances des fêtes de Noël de 2012, une nouvelle idée d'installation est venue hanter mes pensées. Je me suis imaginé des tableaux parlant. Pour chaque tableau, un fragment et son enregistrement vocal y seraient associés. De m'imaginer ainsi la voix si proche de mon travail pictural posait le problème du lien possible entre ce que dit la voix dans les fragments de mon texte *Une voix pour ne pas mourir* et le caractère non iconique des signes de mes tableaux. Comment le texte, par l'entremise de la voix audible, peut-il rencontrer la peinture sans pour autant la commenter ou l'illustrer? Voilà une question que je me posais.

L'autre : C'est une question très difficile il me semble. Mettre en rapport un texte et une peinture nous contraint à nous interroger sur ce qu'il y a de commun entre ces deux modes d'expression en apparence inadéquats l'un à l'autre.

Moi : Tu as raison de parler d'inadéquation. Par ailleurs, ils sont interdépendants l'un de l'autre. Ils sont deux facettes de la voix. Ils viennent du même « lieu intime ». À l'hiver 2013, je n'arrive pas encore à nommer ce lieu. J'essaie de comprendre ce qu'il y a de « gestuel » dans la lecture à haute voix de mes fragments. Je pense trouver la réponse en faisant ressortir ce qu'il y a de plus proche de la matérialité vocale, si je puis m'exprimer ainsi. Au lieu de mettre l'accent sur ce que dit le texte, pourquoi ne pas mettre l'accent sur sa sonorité? J'ai alors pensé faire dire un fragment de mon texte *Une voix pour ne pas mourir* en plusieurs langues étrangères que je ne connais pas. Ainsi je porterais davantage attention au rythme, à la respiration, à l'émotion qui émergerait de cette voix plutôt qu'aux référents auxquels renvoient nécessairement les mots. En ce sens, la matérialité vocale rejoindrait peut-être davantage le geste du peintre-calligraphe. J'ai donc demandé à deux amies, une hongroise et une marocaine, de lire un fragment à haute voix dans leur langue maternelle.

L'autre : Quel a été l'effet de cette nouvelle mise en voix sur toi?

Moi : Encore une fois, un effet de distanciation s'est produit à l'écoute de ces lectures. Je reconnaissais vaguement l'esprit de mes mots, mais la voix était « autre », étrangère à ma propre voix intérieure.

L'autre : Alors c'était réussi!

Moi : Oui. D'une certaine façon. Par ailleurs, cette lecture posait un autre problème : pourquoi alors utiliser mon propre texte comme partition de la voix? La voix ne peut-elle pas se faire entendre dans tout texte, quel qu'il soit, peu importe son propos? Ne peut-elle pas être mise en valeur à travers des textes dont le sens des mots nous échappe? Pourquoi ne pas écrire une suite d'onomatopées et en faire une interprétation vocale? Ceci m'a fait prendre conscience que la voix que je cherche passe aussi par ce que disent les mots. Elle n'est pas que musique, ni une pure question de forme. Elle est intrinsèquement liée aux mots qu'elle prononce, à ce qu'ils signifient même si elle se distingue d'eux.

L'autre : Si la voix du texte devait être entendue non seulement dans sa matérialité, dans son rythme, dans sa respiration, mais aussi à travers les référents que portent les mots, comment allait-elle rencontrer les signes non iconiques de ta peinture?

Moi : Je n'ai pas trouvé la réponse à cette question à l'hiver 2013. Ce que j'ai compris par ailleurs, c'est que l'espace de la voix lisant mon texte et l'espace de la peinture devaient être distincts tout en étant liés.

L'autre : Le projet se précise même s'il n'a pas trouvé sa finalité.

Moi : Mais il y a aussi un autre élément déclencheur qui s'est produit à cette période du projet.

L'autre : Quel est-il?

Moi : En faisant lire les fragments de mon texte à mon amie hongroise, elle a voulu connaître l'origine de ces fragments. Sa curiosité m'a poussé à aller relire la version originale du texte *Une voix pour ne pas mourir*. Cela faisait maintenant un an et demi que je ne l'avais pas relu et que j'en avais terminé l'écriture. Cette relecture a été déterminante. Cette fois, j'y ai bien entendu une voix, une voix qui n'était pas tout à fait la mienne, une voix qui pouvait être entendue par un autre sujet. Et pour que le texte trouve un sens, il devait y être présenté dans son entièreté, non dans sa version fragmentée. C'est alors que j'ai décidé d'envoyer ce texte à des maisons d'édition pour vérifier cette impression que je ressentais maintenant à sa lecture.

L'autre : Tu as reçu une réponse?

Moi : Oui. Deux significatives. La première venait d'un éditeur qui acceptait mon manuscrit en y ajoutant qu'il trouvait difficile de classer mon texte dans un genre particulier, qu'il était entre le roman et la poésie. La deuxième réponse m'est venue d'un éditeur qui, bien que n'acceptant pas mon manuscrit, tenait tout de même à me dire que la voix qui se dégageait de ce texte était bien celle d'un écrivain.

L'autre : Qu'arrive-t-il alors de l'enregistrement vocal et de la peinture dans ton projet?

Moi : Je décide de prendre une pause du travail vocal et je me replonge dans une nouvelle série de tableaux.

L'autre : En quelle année sommes-nous?

Moi : Toujours à l'hiver 2013.

L'autre : Avec quelle question reviens-tu à la peinture?

Moi : Toujours avec celle-ci : quel arrière-fond peut accueillir mes signes pour que ces derniers demeurent énigmatiques? Je sais que ce dernier doit être non identifiable.

J'ai envie aussi de revenir à un travail gestuel. Je décide de commencer de la même manière que lors de ma série précédente, soit en étalant avec les mains du mortier de structure mélangé à des grains de sable sur la surface. Je recouvre ensuite cette surface avec un gris pâle coloré formé des couleurs complémentaires. Pour composer les arrière-fonds, je décide de travailler librement avec des couches transparentes très fines sans tenir compte du motif fait par la texture. Cette fois-ci, on peut toujours y voir un lien avec le paysage, mais il est maintenant plus intérieur et imaginaire. Ces arrière-fonds rappellent les ciels des peintures romantiques du XVIII^e et XIX^e siècle, je pense aux tableaux de William Turner par exemple. Je décide aussi de travailler des formats de canevas plus grands, à la fois verticaux (152 cm x 122 cm) et horizontaux (122 cm x 152 cm). Je continue de faire mes signes à l'aveugle. Par ailleurs, je cherche une manière pour que certains signes puissent flotter devant le « paysage », alors que d'autres se confondent avec le fond. En jouant sur les contrastes de chaud et de froid, je parviens à créer l'effet désiré.⁴⁹

⁴⁹ Pour voir l'ensemble de cette série réalisée à l'hiver 2013, je réfère le lecteur à guylainechevarielessard.com.



Figure 5.2 *Faire danser la voix 8*, 2013. Acrylique et médiums mixtes sur toile. 123 cm x 152 cm. Photo : Paul Litherland.



Figure 5.3 *Faire danser la voix 2*, 2013. Acrylique et médiums mixtes sur toile. 152 cm x 123 cm. Photo : Paul Litherland.



Figure 5.4 *Faire danser la voix 7*, 2013. Acrylique et médiums mixtes sur toile. 123 cm x 152 cm. Photo : Paul Litherland.



Figure 5.5 *Faire danser la voix 4*, 2013. Acrylique et médiums mixtes sur toile. 123 cm x 123 cm. Photo : Paul Litherland.

L'autre : Dans cette nouvelle série, est-ce que les signes sont encore interprétables comme des éléments du paysage?

Moi : Non. Là aussi, je crois avoir résolu le problème.

L'autre : Alors tu as réalisé les peintures correspondant à ton désir, si je comprends bien.

Moi : Apparemment, mais pas tout à fait.

L'autre : Quel est le point qui te fait encore douter?

Moi : Ces peintures ont besoin d'épuration. Quand je les ai installées au Centre de diffusion et d'expérimentation (CDEx) à l'UQAM au printemps 2013, il m'est apparu clairement que la peinture n'était pas le médium qui convenait à mon propos. J'ai eu envie de retrouver mon papier et mon encre de Chine, comme si cette simplicité me manquait.

L'autre : Tu es revenue à l'origine de ta pratique picturale à ce que je vois.

Moi : Oui. J'effectue un retour à ce qui a été ma première pratique picturale.

L'autre : Ce retour à un travail sur papier est plus proche de celui de la main qui écrit que de celui qui se rapporte à la peinture sur la toile. Tu as aussi toujours gardé ce besoin de travailler avec un médium très liquide. En ce sens, l'encre et le papier sont un retour « aux sources », nécessaire et inévitable, si je suis bien le cours de ta recherche.

Moi : Mais j'avais peur que ce retour à un travail sur papier et à l'encre de Chine ne soit qu'une répétition du même. Il y avait le risque de refaire des œuvres qui rappellent la calligraphie chinoise et qui ne tiennent pas compte du chemin parcouru depuis mes cours de calligraphie en 2002.

L'autre : Est-ce que tes craintes se sont confirmées?

Moi : Un regard non averti y verra sans doute une calligraphie, mais ces nouveaux dessins sont loin des idéogrammes chinois.

L'autre : Tu as commencé à travailler ces encres immédiatement après avoir exposé tes derniers tableaux à l'UQAM?

Moi : Non. À l'été 2013, je suis revenue à un travail vocal. Maintenant, j'avais le projet de lire moi-même mon texte. Et ce texte à lire ne serait plus limité à certains fragments de *Une voix pour ne pas mourir*, mais parcourrait le texte en son entier. Je me suis alors installée dans mon garde-robe et pendant plus d'une semaine, à raison de quelques heures par jour, je me suis enregistrée lisant à haute voix l'ensemble de mon texte.

L'autre : Et c'est cette lecture qui sera le centre de ton installation finale?

Moi : En fait, en faisant cette lecture, plusieurs problèmes se sont présentés. D'abord, j'ai rencontré un problème technique : l'appareil que j'ai utilisé pour faire l'enregistrement compressait la voix et ne permettait pas d'avoir une bonne qualité d'enregistrement. Le deuxième problème est celui de la longueur de l'enregistrement. Comment un enregistrement d'une durée d'environ trois heures et demie peut-il rencontrer un dessin? Et comment présenter un enregistrement aussi long dans un espace d'exposition? La dernière question était toujours de savoir comment un enregistrement vocal d'un texte autoénonciatif peut rencontrer un espace pictural « abstrait ». Au fond, comment la voix de l'écriture, la voix à entendre et la voix picturale peuvent-elles se rencontrer?

L'autre : Comment as-tu résolu ces questions?

Moi : Les réponses ne sont pas venues à ce moment-là. Entre-temps, je me suis remise à faire des encres de Chine sur papier. Il faut d'abord que je te raconte ce qui est arrivé dans cette nouvelle série. Au mois d'août 2013, je reviens à l'origine de ce qui m'a conduite à la création : le geste du corps dansant et écrivant des signes illisibles à l'encre de Chine. Passer de la toile au papier, de la peinture au dessin, pose autrement le rapport du signe au support. L'espace blanc du papier Stonehenge devenait lui-même tout à coup l'arrière-fond que je cherchais depuis deux ans et demi : un espace ouvert et indéfini, un espace qui s'efface derrière l'inscription. Par contre, pour que cette surface blanche trouve son sens, elle ne devait pas rester vierge. Pour savoir où placer le signe, j'avais besoin que l'espace blanc soit marqué d'une ou deux ou trois taches au préalable.

L'autre : Pourquoi cette nécessité?

Moi : Marquer la surface d'une ou plusieurs taches était une manière de m'approprier l'espace vierge qu'est la feuille de papier blanc. J'ai eu besoin d'abord d'habiter cet espace pour pouvoir ensuite y poser un signe.

L'autre : Comment se faisaient ces taches? D'une manière aléatoire?

Moi : Non. À l'été 2013, chaque tache se fait en suivant une grille imaginaire. Chaque tache est soit verticale ou horizontale, jamais oblique par rapport aux bords du papier. Elle ne doit pas non plus se trouver trop proche de la limite du papier. Dans *Traces de la voix 1* (figure 5.6), par exemple, le signe est cette ligne verticale, légèrement oblique, au centre du papier, alors que les taches sont toutes les autres inscriptions de la composition. Ces taches créent l'espace pictural dans lequel va venir s'inscrire le signe. Mon corps a besoin de ces taches pour savoir où placer le signe à venir. Je continue de faire chaque signe à l'aveugle. Parfois, il y en a deux, mais rarement. Comme le papier Stonehenge est assez coûteux, j'ai commencé par réaliser des formats d'environ 56 cm par 76 cm ou encore de 76 cm par 56 cm. Quand

j'ai senti que je maîtrisais cet espace, je suis passée à des formats plus grands de 112 cm par 56 cm ou encore de 56 cm par 112 cm. Ces derniers formats sont plus efficaces puisqu'ils permettent de faire sentir dans la trace du signe tout le corps impliqué dans le geste.

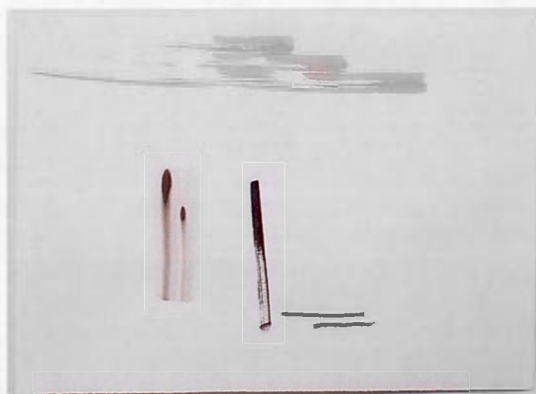


Figure 5.6 *Traces de la voix 1*, 2013. Encre de Chine sur papier Stonehenge. 56 cm x 76 cm. Photo : Paul Litherland.



Figure 5.7 *Traces de la voix 32*, 2013. Encre de Chine sur papier Stonehenge. 98 cm x 77 cm. Photo : Paul Litherland.

L'autre : Qu'apporte de plus le signe par rapport à la tache?

Moi : Le signe vient contrecarrer la grille imaginaire. Il est souvent en courbe ou alors s'il est une ligne droite, elle est oblique par rapport aux bords du papier. Dans *Traces de la voix 32* (figure 5.7), par exemple, le signe est la ligne courbe, alors que la tache se trouve juste au-dessus du signe. Ce signe s'avance vers le spectateur, il se détache de la surface et nous pouvons imaginairement passer derrière, alors que la tache, elle, s'amalgame à la surface d'inscription.

L'autre : Le signe vient donc terminer le dessin. « Signer », c'est y tracer sa marque singulière, son identité ou encore donner un corps au dessin.

Moi : Le signe est une forme de signature en effet.

L'autre : Tu as enfin trouvé ce que tu cherchais picturalement à ce que je vois?

Moi : En effet, en passant de la peinture au dessin : le médium liquide s'imposait, l'espace pictural trouvait sa solution et ma voix s'y retrouvait.

L'autre : Mais tu as évacué la couleur...

Moi : Enfin, je travaillais les différents tons de gris et le noir.

L'autre : Comment décrirais-tu cette voix que tu as trouvée?

Moi : Un dessin réussi est un dessin où la tache et le signe se rencontrent, dialogue l'un avec l'autre. Pour l'instant, jamais le signe ne se superpose à la tache. La tache doit avoir une valeur de gris qui détonne avec la valeur du signe. La composition doit se tenir au centre du papier pour donner l'impression que les signes flottent dans l'espace et ouvrent sur un espace infini. Et je remarque que moins il y a d'éléments sur le dessin, plus il est juste. La voix est donc une combinaison réussie entre le signe et l'arrière-fond, celui-ci marqué par une ou plusieurs taches.

L'autre : Cette voix devient donc visuelle par le mouvement du corps qui marque le papier d'une tache et ensuite signe le dessin. Ce corps dessinant a-t-il encore des liens avec ce corps dansant et marchant dont tu me parlais au tout début?

Moi : En effet, ce corps dansant ne m'a jamais quittée. Le corps dessinant est issu du corps marchant et du corps dansant. Il marque maintenant la surface du papier par une tache et un signe. Voilà ce qu'est visuellement la voix que je cherchais. Il faut que je te raconte encore un autre élément lié au travail du corps dessinant. Le geste du corps traçant et inscrivant la surface du papier de taches et de signes me demande une grande concentration. Pour m'aider à entrer dans cet état d'acuité physique et visuel, j'ai pris l'habitude de tracer des lignes horizontales avec mon pinceau chinois sur des papiers de riz de 46 cm par 69 cm. Je remplis à chaque séance de dessin six feuilles de riz de ces lignes de différentes textures et grosseurs avant de me mettre à dessiner sur le papier Stonehenge. Cet exercice simple est une forme de méditation qui me permet de me mettre au travail.

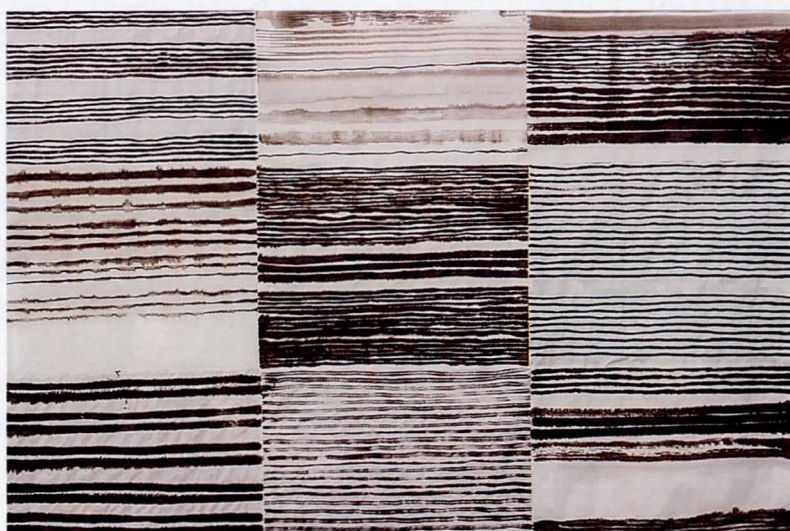


Figure 5.8 Exemple de ces lignes tracées sur des papiers de riz. Photo : Paul Litherland.

L'autre : Voilà un nouvel élément important pour comprendre ton processus. Ton corps a besoin de se réchauffer pour se concentrer avant de se mettre à dessiner.

Moi : Tout à fait.

§

5.2 De l'écriture idéogrammatique à l'espace pictural

La décision de passer du papier à la toile en 2011 et de choisir à nouveau le papier en 2013 comme surface d'inscription n'est pas une simple question esthétique. Le support choisi est intrinsèquement lié à ce qui y est représenté. Anne-Marie Christin (2009), spécialiste de l'histoire de l'écriture et des relations entre le texte et l'image, dit que

le support d'une image constitue donc à la fois le premier indice de l'intention qui a motivé la décision prise par l'artiste, ou par son commanditaire, de « représenter » — ou de « faire représenter » — telle ou telle « chose », le champ des contraintes auxquelles est soumis le peintre avant même de commencer à peindre, et qu'il devra prendre en compte tout au long de l'élaboration de son œuvre, et enfin l'espace dans lequel il lui est offert d'exercer son imagination créatrice en associant les uns aux autres des motifs qu'il aura personnellement choisis. (p. 33)

Le pinceau glisse beaucoup plus facilement sur la surface lisse du papier. Aussi, j'ai choisi le papier Stonehenge parce qu'il absorbe le liquide sans trop altérer sa forme, alors que la toile tient le liquide en surface. Christin a raison de dire que le choix du support sur lequel travailler n'est pas anodin. Et elle ajoute que les qualités du papier sont de deux ordres :

La première a trait effectivement à la texture du papier, mais dans la mesure où cette texture doit satisfaire à une exigence précise qui est d'offrir au scripteur un support assurant à sa main, lorsqu'elle écrit, la prise dont elle a besoin, prise où entrent en compte à la fois ses habitudes gestuelles et la nature de l'instrument dont elle se sert. [...] L'autre qualité requise d'un papier concerne son apparence visuelle : un blanc plus ou moins rompu, une intensité de couleur plus ou moins forte, etc. (Ibid., pp. 51-52)

Ce qui est vrai pour l'écrivain l'est aussi pour l'artiste.

La toile s'inscrit dans l'histoire de la peinture, alors que le papier s'inscrit à la fois dans l'histoire du dessin et de l'écriture. Le papier contrairement à la toile appelle un arrière-plan qui est le blanc même de la feuille. Le papier disparaît derrière les signes qui l'habitent. Or, j'ai aussi besoin de marquer le blanc du papier par une ou plusieurs taches avant qu'il accueille les signes. Cette marque sur le papier place le signe dans un espace qui n'est plus celui de la peinture sur toile, mais qui demeure pictural. Le signe ne flotte pas dans un espace totalement vierge, il s'inscrit sur une surface marquée par une trace, le passage d'un corps. Dans mon travail, le fait de passer de la toile au papier indique que le fond sur lequel s'inscrivent mes signes n'est pas secondaire pour lire ces signes. Il informe le signe, lui donne un sens. Le signe est à la fois un geste d'écriture — le papier rappelant cette filiation —, mais il est aussi pictural. Il est les deux à la fois. N'y voir que les reliques d'une écriture idéogrammatique serait manquer ses liens avec la peinture, avec la toile comme support. Par ailleurs, y voir aussi certains liens avec l'idéogramme peut nous informer sur la nature de ces signes.

Selon Christin (1997, p. 8), l'idéogramme peut nous en apprendre sur le lien qu'entretient l'image à son support. Sans refaire l'histoire de l'idéogramme, je rappelle brièvement que le système idéographique est apparu il y a environ 5000 ou 4000 ans à la fois en Mésopotamie, en Égypte et en Chine. Ce système combine une

fonction langagière et une fonction d'image (Ibid., p. 2).⁵⁰ Pour comprendre comment l'idéogramme nous informe sur la nature du rapport image/support, je rappelle les trois fonctions de l'écriture idéogrammatique. D'abord, elle a fonction de logogramme, à savoir que le dessin d'un taon renvoie au mot « taon » et à ses dérivés (Ibid., p. 6). La deuxième fonction est celle de phonogramme, soit le fait qu'un même dessin renvoie à des homophones (Ibid.). Enfin, la troisième fonction est celle de déterminatif : c'est un signe muet, mais qui informe le signe qui l'accompagne. Par exemple, supposant que le logogramme abeille ait comme homophone « potager », on mettra le déterminatif « taon » à côté d'abeille pour indiquer qu'il faut lire abeille et non potager (Ibid., p. 7). Ce qu'il faut retenir de la variabilité de ces fonctions, c'est ce qui concerne l'image :

Ce qui fait le « signe », en écriture, n'est pas l'identification de ce signe comme une unité isolée, mais son appartenance à un système. Or, dans l'image, autant une figure isolée éblouit et fait oublier son contexte, autant deux figures l'une à côté de l'autre créent une interrogation sur le ou les liens de sens qui les unissent l'une à l'autre. [...] Le mystère naît de l'association des figures et du fait que cette association nous conduit à leur découvrir une valeur énigmatique. (Ibid., p. 8)

L'écriture idéogrammatique nous informe que le signe s'inscrit dans un système. Il n'est pas isolé et détaché du fond sur lequel il s'inscrit. Ne voir dans mes dessins que des idéogrammes, c'est faire abstraction du rapport particulier que mes signes entretiennent avec la surface sur laquelle je les trace. C'est aussi manquer le caractère

⁵⁰ Les Grecs ont inventé au contraire « une écriture monstrueuse puisqu'elle ne rend visible que le niveau phonétique de la langue, alors que la caractéristique la plus originale de l'écriture idéographique c'est qu'elle reste imprégnée d'images tout en étant pleinement un système d'écriture. » Anne-Marie Christin (1997), collectif position. *L'écriture et l'image*, consulté le 9 juin 2015 à http://nextposition.free.fr/disposition/liens/college_08_01_1997.pdf. 9

de l'idéogramme dans la mesure où tout idéogramme existe dans un système, sur une certaine surface donnée. Ici, dans mon travail, le choix du papier, la décision de marquer ce papier d'une ou plusieurs taches avant d'y apposer le ou les signes forme un système créé à partir à la fois d'une histoire de la peinture et de l'écriture. Certes, je suis partie des lettres de l'alphabet pour inventer un nouveau système de signes qui ne renvoient plus à des référents connus. J'ai rejoint ainsi le caractère pictural à l'origine de l'écriture idéogrammatique, mais ces nouveaux signes restent non iconiques : ils sont lignes, courbes, cercles. Ces signes, je les ai créés sur papier, mais je suis passée par la peinture pour découvrir leurs liens avec l'arrière-fond, voire le support, sur lequel ils s'inscrivent. Ce support papier retrouvé après un détour par la peinture est à la fois pictural et scriptural, ni tout à fait l'un ni tout à fait l'autre. De là, le caractère énigmatique de ces signes sur ces fonds, ces dessins-peintures-écritures.

De plus, l'écriture idéogrammatique suit des règles de composition qui ne sont pas celles de la peinture abstraite. Dans l'écriture chinoise par exemple, pour que l'écriture soit lisible, il faut que le calligraphe maintienne un équilibre entre les signes selon les types de caractères, l'espacement entre chacun des signes, de même que du respect de leur linéarité les uns par rapport aux autres. Il faut que la chaîne des caractères soit régulière et continue, et ce, même si les caractères sont dissemblables (Billeter, 1989, pp. 20-21).

[...] pour maîtriser le foisonnement des caractères et produire un texte ordonné, qui se lise aisément, il est nécessaire de satisfaire à deux exigences simultanées : il faut conférer à chaque caractère une unité propre immédiatement identifiable afin d'éviter toute forme de confusion et doter en même temps chaque caractère de propriétés qui fassent de lui l'élément d'une chaîne continue, de manière à prévenir tout effet de discontinuité. (Ibid., p. 21)

Aussi, les caractères de l'écriture idéogrammatique sont composés de plusieurs traits devenant les traces d'un danseur, traces de l'activité du corps propre du calligraphe.

Mais l'exécution de ces traits se fait selon un ordre et une direction spatiale (de haut en bas) déterminés et suit une méthode très réglée. De même, il y a un jeu de proportions à respecter entre chacun des traits qui forment le caractère.⁵¹ Ainsi,

dans la peinture ou le dessin une fois que l'image est terminée, l'ordre dans lequel elle a été exécutée n'est plus visible. Tous les éléments se présentent de manière simultanée, ou du moins sans succession déterminée. En calligraphie, par contre, l'ordre des traits est toujours connu. La mémoire motrice reconstitue chaque geste sans hésitation. Le spectateur exercé reproduit aussi bien en lui le geste qui a tracé chaque élément que celui qui a mené de chaque élément au suivant. (Ibid., p. 220)

Le système idéogrammatique est donc bien différent de celui qui anime mes dessins, et ce, même si comme le calligraphe, je suis à l'écoute de mon activité propre lorsque je fais mes dessins. L'ensemble signes/taches/support que constitue mon travail pictural est traversé par l'histoire de l'écriture, mais surtout par l'histoire de l'abstraction en peinture.

J'ai indiqué les liens au chapitre quatre qu'entretient ce système avec les encres de Chine de Borduas, celles de Henri Michaux, puis certains expressionnistes abstraits, mais plus lointainement, c'est au système point/ligne/plan de Kandinsky à l'origine de l'abstraction en peinture auquel je me réfère. Bien que mes dessins soient un travail du geste, je suis aussi tributaire des éléments qui constituent la peinture abstraite tels que pensés par Kandinsky. En effet, les signes énigmatiques créés à partir d'une réduction des lettres de l'alphabet à ses constituants les plus simples : le cercle, la ligne courbe et la ligne droite ne rappellent-ils pas le point et la ligne dont parle Kandinsky? Le point est la « concision absolue » (Henry, 2010, p. 84), la plus petite unité géométrique (Ibid., p. 83), il correspond aussi au silence dans l'écriture

⁵¹ Pour une description plus détaillée, voir chapitre 2 : L'agencement des caractères dans Jean François Billeter, *L'art chinois de l'écriture*, (Genève : Skira, 1989), pp. 27-44.

(Ibid., p. 84). Nous trouvons des points dans plusieurs de mes dessins, le point étant perceptible dans les taches (ex. *Traces de la voix* 55, 2014, [figure 5.9]). Plus le point grossit, plus il acquiert une surface et rejoint le cercle. Le cercle serait le résultat de lignes qui tournent autour d'un axe commun : le point (Kandinsky et Sers, 2013, p. 71). Le point qui se met en mouvement crée la ligne. Il existe un jeu de tension entre le point et la ligne qui parfois crée ce que Kandinsky appelle le lyrisme — quand la force d'une ligne droite n'est contrecarrée par aucun obstacle — ou un drame — quand deux forces sont en présence et entrent en conflit, par exemple un cercle et une ligne droite — (repris par Michel Henry, 2010, p. 92). Ces tensions ne sont-elles pas aussi visibles dans mes propres dessins? Par exemple, on peut voir une composition lyrique dans ce dessin datant de 2014 : *Traces de la voix* 31 (2013) [figure 5.10] ou encore dans celui-ci *Traces de la voix* 68 (2014) [figure 5.11] et une composition dramatique dans ce dessin : *Traces de la voix* 73 (2014) [figure 5.12]. Ne suis-je pas aussi tributaire de la présence et de la respiration du support, de la surface vierge — horizontale ou verticale —, ce que Kandinsky appelle le Plan Originel, plan qui accueillera éventuellement mes inscriptions (Ibid., p. 104)? Ne peut-on pas voir également dans mes dessins le haut du Plan Originel comme ayant plus de souplesse, de légèreté, d'ascension, de liberté que le bas du Plan qui est plus dense, pesant (Ibid., p. 107)? Comment oublier aussi que mes dessins, tout comme mes peintures, ont un second espace en avant du Plan Originel, cet arrière-plan créé par mes taches d'encre plus ou moins diluées, qui contribue avec mes signes au premier plan à construire un espace pictural qui n'est pas celui de l'écriture idéogrammatique, par exemple dans *Traces de la voix* 75 [figure 5.13]? Mes signes font partie d'un ensemble issu de l'abstraction en peinture, et ce, même s'ils évoquent l'idéogramme par le fait qu'ils sont réalisés sur papier avec des instruments qui appartiennent à l'histoire de l'Orient, avec une méthode d'exécution qui s'inspire de la calligraphie. Nous verrons aussi comment mes signes, s'il s'inscrivent dans un ensemble pictural, font également partie d'un ensemble encore plus vaste celui d'une mise en espace, d'une installation.

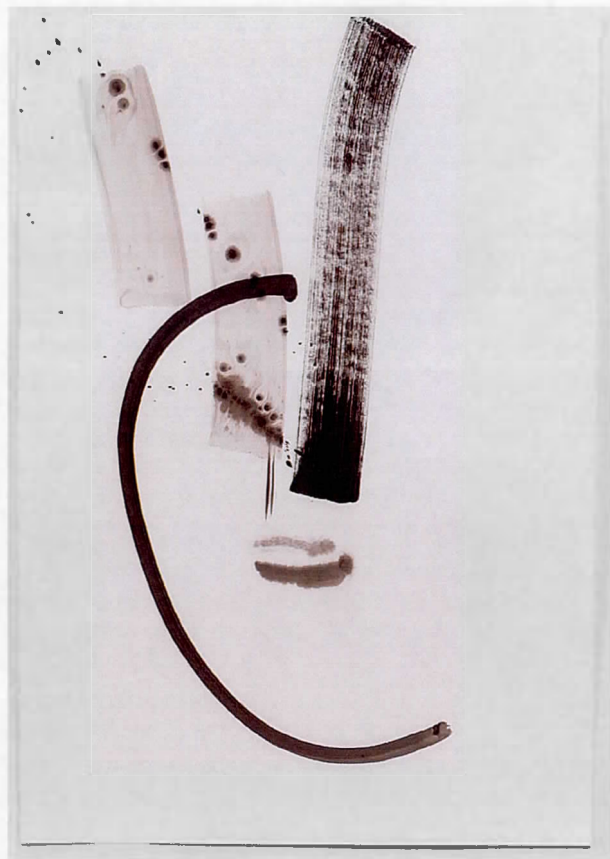


Figure 5.9 *Traces de la voix 55*, 2014. Encre de Chine sur papier Stonehenge. 112 cm x 76 cm. Photo : Paul Litherland.

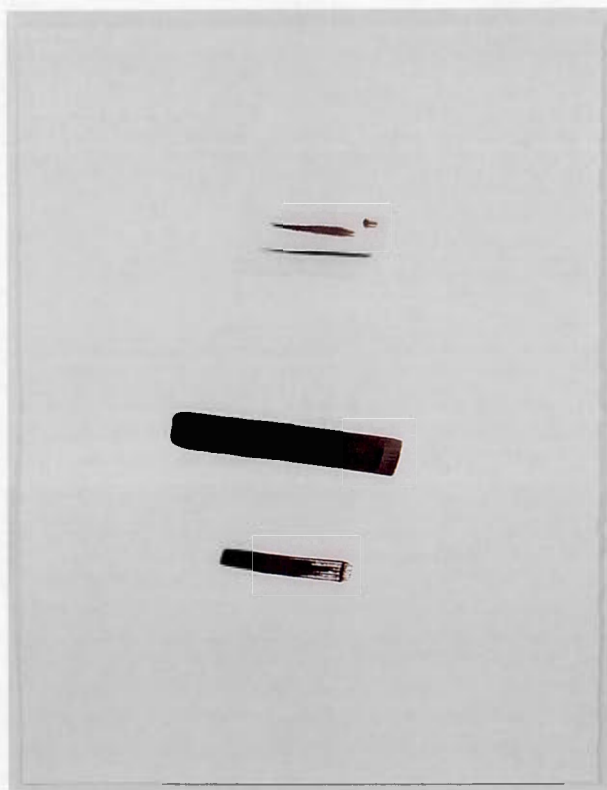


Figure 5.10 *Traces de la voix 31*, 2013. Encre de Chine sur papier Stonehenge. 112 cm x 76 cm. Photo : Paul Litherland.

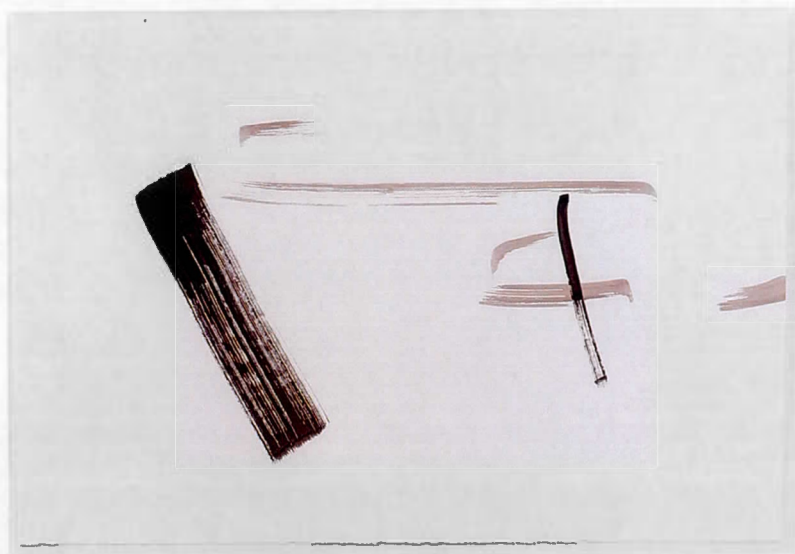


Figure 5.11 *Traces de la voix 68*, 2014. Encre de Chine sur papier Stonehenge. 76 cm x 112 cm. Photo : Paul Litherland.

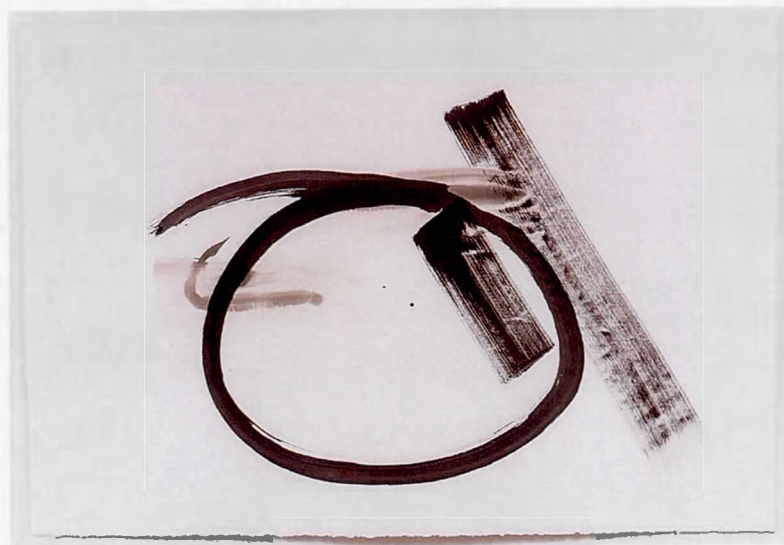


Figure 5.12 *Traces de la voix 73*, 2014. Encre de Chine sur papier Stonehenge. 76 cm x 112 cm. Photo : Paul Litherland.

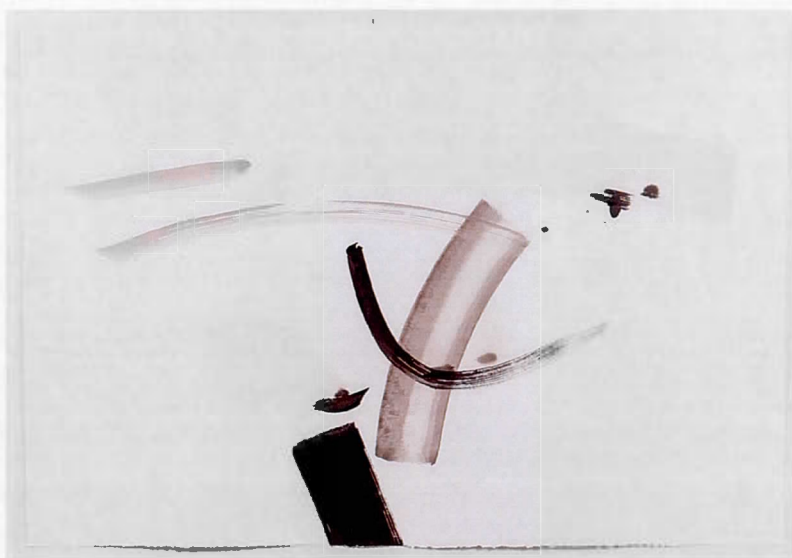


Figure 5.13 *Traces de la voix 75*, 2014. Encre de Chine sur papier Stonehenge. 76 cm x 112 cm. Photo : Paul Litherland.

§

5.3 Les traces de la voix

Moi : Ne t'ai-je pas dit qu'à l'automne 2013, au moment où je dessinais ma nouvelle série, je me suis aussi remise à écrire?

L'autre : Ah bon!

Moi : C'était quelque part en octobre. Je venais de relire *La rebelle philosophe*. Il me semblait brouillon ce texte. Par ailleurs, j'aimais le principe des deux voix. C'est alors que j'ai écrit un nouveau texte sous forme dialoguée, cette fois assez court pour être dit en quelques minutes. Ces deux voix sont en fait le dédoublement d'une seule qui converse avec elle-même.

L'autre : Et que raconte cette voix ?

Moi : Elle raconte la difficulté de rencontrer l'autre à côté de soi. Il n'y a pas de complétude possible entre la voix féminine et celle de l'homme et c'est cette incomplétude qui rend la voix nécessaire en même temps qu'impossible. L'autre reste étranger à soi. Toujours. C'est ce que dit la voix féminine.

L'autre : Ce texte, décides-tu de l'enregistrer ?

Moi : Oui. Je décide d'enregistrer ce texte. Il me semble pouvoir rencontrer mes dessins.

L'autre : Tu le lis toi-même ?

Moi : J'ai d'abord pensé demander à ma sœur de faire la deuxième voix puisque son timbre est proche du mien tout en étant différent. J'ai aussi fait l'essai de dire seule les deux voix.

L'autre : Qu'as-tu fait avec cet enregistrement ?

Moi : En mars 2014, je devais participer à une exposition collective, organisée par la Librairie Monet, autour de la question du livre aujourd'hui. J'y ai présenté un de mes dessins à l'encre de Chine et l'enregistrement de ce nouveau dialogue. Le dessin et le lecteur CD portatif étaient placés côte à côte.



Figure 5.14 *Les traces de la voix 31*, 2013. Encre de Chine sur papier. 101,5 cm x 74 cm. Photo : Paul Litherland. Dessin de l'installation *Les traces de la voix* présentée à L'aire libre dans le cadre de l'exposition collective *Le livre imaginé*, 2014. L'enregistrement sonore accompagnant ce dessin se trouve dans le document d'accompagnement.

L'autre : Tu mets sur le même plan, si je comprends bien le dessin et l'enregistrement vocal.

Moi : Oui, deux propositions d'un objet unique.

L'autre : Et quel est cet objet?

Moi : Tu t'en doutes certainement : la voix. J'ai appelé ce projet : *les traces de la voix*. La voix échappe à la nomination. On la perçoit, en fait l'expérience, mais elle ne

saurait se réduire à un nom, encore moins à un concept. Le corps marchant, le corps dansant, puis le corps écrivant, dessinant et parlant, sont tous des dimensions de cette voix. C'est ce que met en scène mon projet *les traces de la voix*.

5.4 Loin des bruits du monde

L'autre : Que s'est-il passé après cette exposition collective?

Moi : J'ai déterminé la galerie ou plutôt les deux galeries où aurait lieu mon projet final de doctorat : la Galerie *L'aire libre* située à la librairie Monet et la galerie de la Librairie Bonheur d'occasion.

L'autre : Comment as-tu choisi ces deux lieux?

Moi : Il y a une part de ce choix qui ne dépend pas de ma volonté. Ce sont ces deux lieux qui ont accepté mon projet intitulé *Loin des bruits du monde*. Et aucune des deux galeries n'était assez grande pour accueillir l'ensemble de mon projet. En même temps, le fait que ces deux galeries soient situées dans des librairies marque et réaffirme l'importance dans mon projet du lien entre les arts visuels et l'écriture.

L'autre : Revenons à ce qui a constitué tes deux installations.

Moi : Une fois que ces deux lieux ont été déterminés, il m'a fallu penser plus concrètement au contenu de ces deux expositions complémentaires.

L'autre : Il me semble que le défi était de t'approprier complètement l'espace des deux galeries pour qu'il devienne le tien.

Moi : En effet, ces deux galeries ont chacune leur particularité. Ni l'une ni l'autre ne sont un cube blanc neutre comme le sont généralement les galeries d'art contemporain. La Galerie *L'aire libre* a plusieurs éléments d'architecture avec

lesquels j'ai dû composer pour transformer cet espace en un lieu intime et adapté à mon projet. Quant à la galerie de la Librairie Bonheur d'occasion, l'architecture du lieu est chargée d'histoire, mais avec un éclairage au néon qui donne une impression de froideur. Ces deux lieux ont donné naissance à deux installations très différentes. Mais avant de décrire ces deux installations, il faut d'abord que je te raconte comment j'en suis venue à choisir chacun des éléments qui les composent.

L'autre : Nous sommes à quel moment exactement?

Moi : Nous sommes à l'hiver 2014. Cet hiver-là et le printemps qui a suivi ont été consacrés principalement à l'écriture de la thèse et parallèlement à la poursuite du travail des dessins à l'encre de Chine. À cette période du projet, je n'apporte pas d'éléments nouveaux au travail de dessins, sinon que j'essaie de comprendre davantage ce qui a été mis en place en 2013, soit le rapport des taches et des signes. J'ai fait quelques essais avec des encres de couleur, mais je suis revenue finalement à l'encre noire. Quant au travail vocal, je maintiens l'idée que pour l'exposition de mon projet de doctorat, je ferai une mise en voix de l'ensemble de mon texte *Une voix pour ne pas mourir*. Par contre, je m'interroge pour savoir si cette mise en voix se fera par l'entremise d'un enregistrement sonore ou bien si elle sera réalisée en direct sous forme de performance.

L'autre : Pourquoi ce retour à la performance?

Moi : C'est mon directeur de thèse Mario Côté⁵² qui m'a suggéré de faire une lecture à haute voix en direct lors des expositions plutôt qu'un enregistrement. Cette proposition m'a permis de préciser pourquoi je tenais à maintenir l'idée d'un enregistrement sonore, diffusé avec une paire d'écouteurs.

⁵²Mario Côté est peintre et vidéaste. Depuis 1994, il enseigne à l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. Il est membre actif au sein du Centre de recherche en arts médiatiques Hexagram/UQAM. Il s'intéresse particulièrement aux rencontres entre les disciplines artistiques, mais aussi entre les individus qui les pratiquent. Tiré de <http://www.mario-cote.ca>

L'autre : Et pourquoi cette décision?

Moi : D'abord le texte *Une voix pour ne pas mourir* est une confession intime. Je tenais à garder une certaine pudeur malgré le caractère transgressif de cette parole. Il me semblait que, pour être entendu, ce texte devait s'adresser à un auditeur à la fois et que les écouteurs permettaient le retrait nécessaire à cette écoute loin des bruits du monde. De plus, l'enregistrement diffusé en boucle laissait une totale liberté à l'auditeur d'écouter la confession le temps qu'il le voulait, sans se sentir intimidé par la présence d'un ou d'une performeur(se). Puis, finalement, je voulais poursuivre dans la direction décrite au chapitre trois, à savoir que pour que la voix soit entendue, la personne qui dit ne devait pas être visible, elle devait s'effacer derrière sa voix.

L'autre : Alors quelle est la voix que tu as choisie?

Moi : Après plusieurs essais, j'ai arrêté mon choix sur la voix d'Ariane Émond⁵³ : une voix qui n'est pas celle d'une comédienne qui aurait joué le texte, mais une voix proche du chuchotement qui porte à l'introspection. Et le fait de choisir une autre voix que la mienne m'a permis de mieux entendre la voix de la narratrice.

L'autre : As-tu enregistré cette narration en studio?

Moi : Oui. Mais avec l'aide d'Ariane Émond, j'ai d'abord révisé mon texte pour la lecture à haute voix. J'ai réduit le texte de moitié et clarifié sa trame narrative. Je voulais aussi que le texte reste compréhensible, peu importe l'endroit où l'auditeur commencerait à l'écouter.

⁵³ « Journaliste indépendante, Ariane Émond a touché à tous les aspects de la communication. Elle a collaboré au *Devoir*, à *Alternatives*, à *La Gazette des femmes*, et à Radio-Canada pendant une vingtaine d'années, ainsi qu'à Télé-Québec. Cofondatrice du magazine féministe d'actualité *La Vie en rose*, elle a souvent été appelée à commenter l'actualité. Elle a contribué à une quinzaine de documentaires québécois et remporté plusieurs prix pour son travail au cinéma et en journalisme (dont le Prix René-Lévesque et le Prix Judith-Jasmin). » Tiré de <http://ocpm.qc.ca/locpm/les-commissaires/ariane-emond>.

L'autre : Concernant le moment de l'enregistrement comme tel, comment as-tu fait pour maintenir l'effet de première lecture telle que tu le décrivais plus tôt?

Moi : J'ai donné comme consigne à ma narratrice de lire le texte en entier en une seule fois, comme si l'enregistrement devenait la capture d'une performance qui avait lieu dans un cadre très intime avec moi pour adresse et le technicien, Martin Hurtubise, qui nous accompagnait. Nous avons maintenu cette règle, mis à part quelques courts passages qu'elle a dû reprendre.

L'autre : Le cadre que tu as créé permet de sentir cette intimité lors de l'écoute. Une telle parole ne pouvait avoir lieu devant un grand public.

Moi : Je ne crois pas.

L'autre : J'imagine que tu n'as pas eu à faire de montage pour cet enregistrement?

Moi : C'est ce que je croyais aussi au départ, mais quelques problèmes techniques lors de l'enregistrement m'ont occasionné plusieurs semaines de montage, car j'ai dû éliminer des bruits parasites. J'ai également décidé d'ajouter deux ambiances sonores — des sons provenant de la fenêtre de mon atelier, quelques grincements d'une chaise en bois et le miaulement de mon chat — qui donnent l'impression que l'enregistrement a été réalisé dans le confort d'un appartement ou à l'atelier.

L'autre : Le travail de montage a été celui de faire oublier la technique derrière la voix et de laisser croire à l'auditeur que cette lecture s'est faite d'un seul coup, sans reprise.

Moi : J'ai appris que l'effet de première lecture dans un enregistrement est issu aussi d'un arrangement...

L'autre : Qu'arrive-t-il de ton travail pictural pendant ce temps?

Moi : À la fin de l'été 2014, Mario est venu voir mes dessins à l'atelier. J'étais maintenant assurée dans le trait de mes signes, de même que dans mes taches, mais il me fallait trouver un moyen pour créer encore plus d'inattendus et me risquer davantage dans le geste.

L'autre : C'est alors que Mario t'a proposé de réaliser l'ensemble de tes dessins, de la tache au signe, à l'aveugle.

Moi : En effet. Au départ, je trouvais ce risque à la fois amusant et ludique. Quand j'ai fait mes premiers dessins entièrement à l'aveugle, j'ai été tout à coup étonnée de ce que j'y découvrais.

L'autre : Comment décrirais-tu cette découverte?

Moi : D'abord, les signes se sont superposés aux taches. De plus, les signes et les taches n'étaient plus centrés par rapport aux bords du papier, mais pouvaient se retrouver à la limite du cadre et même que mes signes pouvaient parfois en sortir. Chaque fois que j'ouvrais les yeux après avoir « signé » le dessin, j'étais toujours étonnée de ce que j'y découvrais.⁵⁴

⁵⁴ Pour voir l'ensemble de cette série de dessins réalisée en 2014, je réfère le lecteur à guylainechevarielessard.com.



Figure 5.15 *Les traces de la voix 52*, 2014. Encre de Chine sur papier Stonehenge. 112 cm x 76 cm. Photo : Paul Litherland. Exemple de la série de dessins réalisée à l'automne 2014.

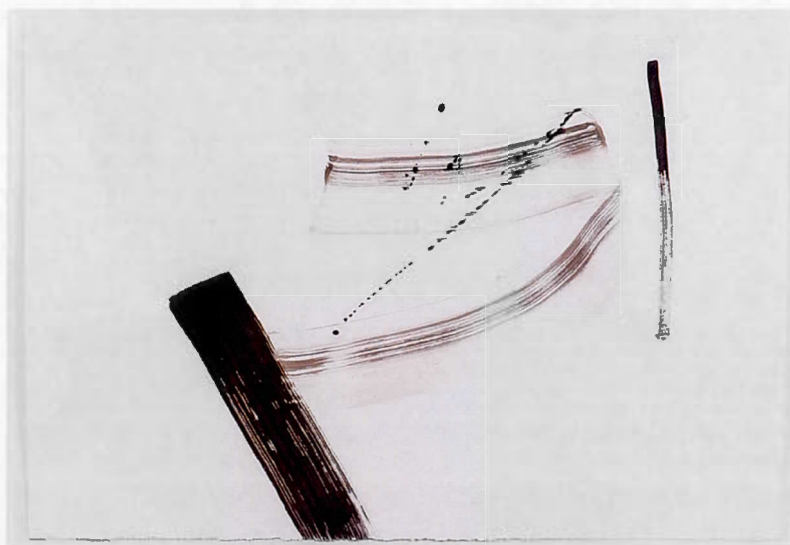


Figure 5.16 *Les traces de la voix 69*, 2014. Encre de Chine sur papier Stonehenge. 76 cm x 112 cm. Photo : Paul Litherland. Exemple de la série de dessins réalisée à l'automne 2014.

L'autre : Comment procèdes-tu maintenant ?

Moi : Je place d'abord mes grands papiers à plat sur une table. Je prends ensuite mes brosses plates et je les trempe dans l'eau, mes deux pinceaux chinois imbibés d'un peu d'encre juste à côté. Je ferme les yeux, touche légèrement le papier avec mes mains, puis me lance et fais une, deux, trois taches. Généralement, j'utilise entre cinq à dix feuilles de papier pour chaque séance de dessin. Une fois que toutes les taches sont réalisées et séchées, vient le moment où je trace mes signes. Je prends alors au hasard, les yeux toujours fermés, un des papiers déjà marqué d'une ou plusieurs taches et le place au sol. Toujours sans regarder le papier, je choisis ensuite un bâton au bout duquel est fixé un pinceau que j'enduis d'encre. Je me ferme de nouveau les yeux, puis je trace. Je suis alors dans l'écoute de la sensation intérieure du mouvement qui me fait faire une ligne droite ou une ligne courbe, ces signes énigmatiques. Quand je dessine, je suis proche du corps dansant, celui qui apprend un

mouvement non pas en se regardant dans le miroir, mais plutôt en décortiquant le geste par la sensation interne du mouvement et en prenant sa respiration pour rythme.

L'autre : Tu ne suis plus la grille imaginaire que tu utilisais l'année précédente pour tracer tes taches et tes signes.

Moi : Plus du tout. La règle a été transgressée.

L'autre : Sont-ce ces derniers dessins réalisés à l'aveugle qui font partie de l'installation finale?

Moi : Oui. Mais pas uniquement. En fait, après avoir passé à travers les 100 feuilles de papier Stonehenge que j'avais achetées à la fin de l'été, je me suis dit que je devais trouver un moyen de réutiliser les papiers sur lesquels j'avais « raté » mes inscriptions, soit environ les 2/3.

L'autre : Alors que fais-tu avec les papiers déjà utilisés, mais « ratés » comme tu dis?

Moi : Je décide de procéder à une deuxième phase d'inscriptions (voir ex. figure 5.17). D'abord, je classe ces papiers selon qu'ils ont plutôt un signe courbe ou un signe droit, puis selon qu'ils ont déjà une ou plusieurs taches, soit selon le degré de vide dont ils sont constitués. Je décide ensuite des papiers qui accueilleront à nouveau une ou plusieurs taches, ceux qui recevront seulement un nouveau signe (soit une ligne courbe s'ils ont déjà une ligne droite ou l'inverse) et ceux qui recevront les deux. Chaque classement constitue une pile. Je me ferme ensuite les yeux et, dépendamment de la pile, je décide quelle inscription (tache ou signe) je réalise, mais sans regarder ce qu'il y a déjà sur le papier.

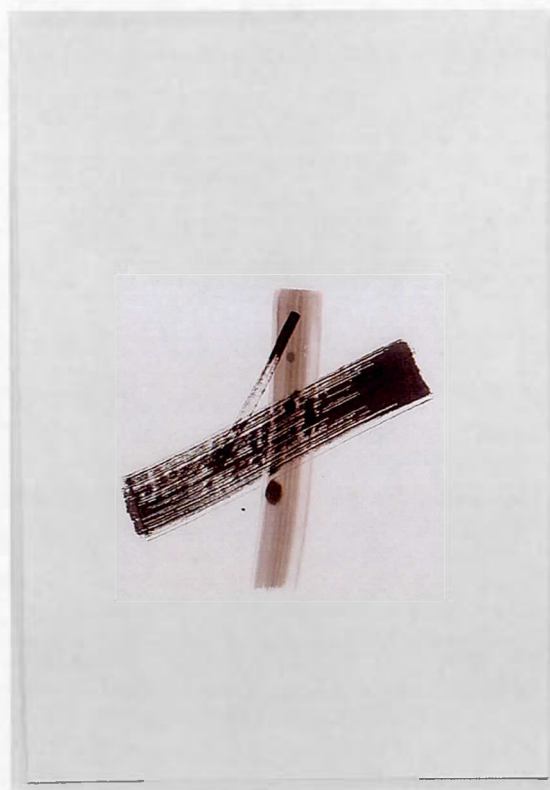


Figure 5.17 *Les traces de la voix 54*, 2014. Encre de Chine sur papier Stonehenge. 76 cm x 112 cm. Photo : Paul Litherland. Exemple d'un dessin avec une deuxième phase d'inscription.

L'autre : Ton système se complexifie à ce que je vois. Dans tes installations, est-ce qu'on peut voir ces dessins ?

Moi : Oui. Quand Mario est revenu à l'atelier en novembre 2014, il m'a fait apparaître comment la rencontre entre deux dessins, en les superposant en partie, pouvait donner une composition qui rappelle mon travail en peinture. J'ai alors commencé à travailler dans cette direction et on peut voir une amorce de ce travail dans l'installation à la galerie *L'aire libre* de la librairie Monet.

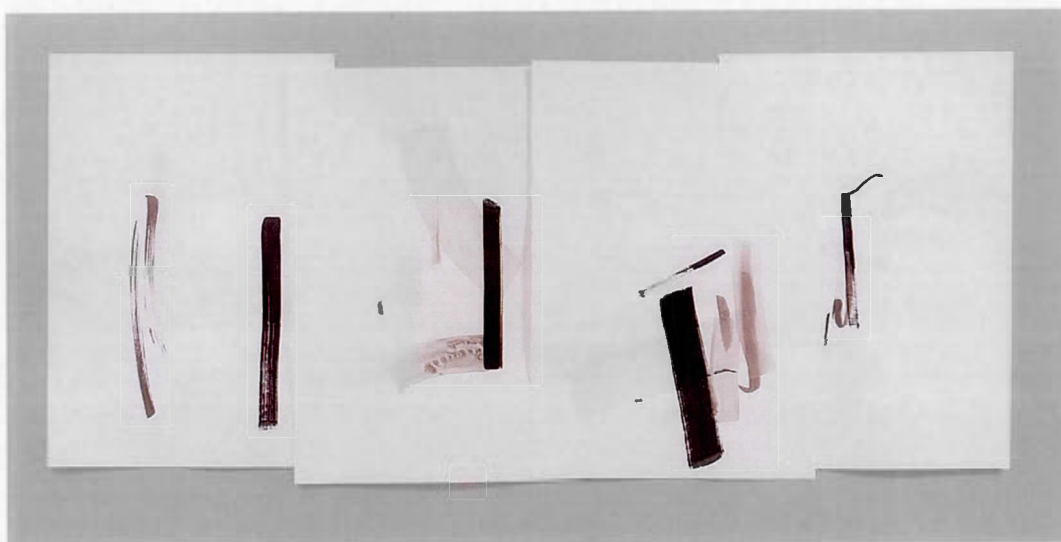


Figure 5.18 *Partition vocale 1*, 2014. Encre de Chine sur papier Stonehenge. 120 cm x 270 cm. Photo : Paul Litherland.

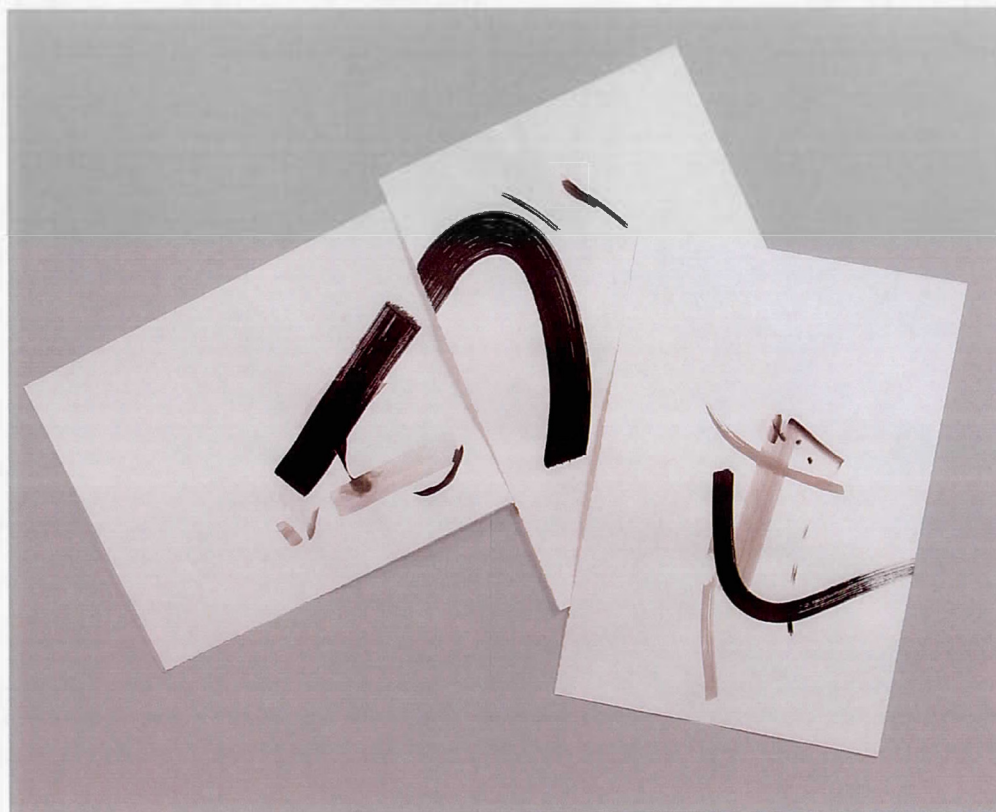


Figure 5.19 *Partition vocale 1*, 2014. Encre de Chine sur papier Stonehenge. 225 cm x 159 cm. Photo : Paul Litherland.

L'autre : Parle-moi maintenant de ces installations.

Moi : Au départ, j'avais l'intention de distinguer l'espace d'écoute de l'espace visuel pour que l'auditeur ne cherche pas dans les œuvres visuelles une correspondance avec ce que dit la voix enregistrée. Je me suis alors imaginé une structure circulaire construite avec mes papiers de riz dans laquelle le spectateur pourrait entrer pour écouter la voix, puis à l'extérieur de cette structure j'aurais installé mes dessins à l'encre de Chine sur les murs de la galerie.

L'autre : Pourquoi ne l'as-tu pas fait?

Moi : Malheureusement, les deux espaces de galerie étaient trop petits pour accueillir à la fois cette structure circulaire et mes dessins.

L'autre : Comment as-tu aménagé l'espace des deux galeries alors ?

Moi : D'abord, à la Galerie *L'aire libre*, les contraintes architecturales que je signalais plus haut limitaient les possibilités d'installation et constituaient en même temps un défi pour celle-ci. J'ai réussi malgré ces éléments dérangeants à m'approprier le lieu et mettre en valeur mon travail. J'ai d'abord repeint en gris les murs où se situent mes dessins que j'ai accrochés à l'aide d'aimants. Dans l'espace vitrine qui ouvre sur le centre d'achats, j'ai créé une structure avec mes bandes de papiers de riz, ces exercices que je fais pour me réchauffer avant de dessiner. Dans cette structure, on ne voit que la tranche des papiers placés perpendiculairement à la fenêtre et qui forment un paravent obstruant la vue. Le mur opposé à la vitrine, celui où se trouvent les portes de garde-robes, a été recouvert de mes papiers de riz collés les uns aux autres formant ainsi une grande tapisserie. Puis au centre de l'espace, se trouvent deux éléments sculpturaux : une méridienne noire où l'on peut s'asseoir et entendre l'enregistrement sonore ; puis, en face de celle-ci, deux de mes tableaux réalisés en 2012 et 2013, accrochés dans l'espace dos à dos, qui rappellent le processus par lequel je suis passé pour en arriver à mes dessins. Ces transformations opérées sur la galerie créent un lieu intime où l'on se sent enveloppé pour recevoir la confession enregistrée, centre de l'installation. À la galerie de la Librairie Bonheur d'occasion, l'installation est tout autre, même si elle regroupe sensiblement les mêmes éléments. Sur les trois murs de la galerie, j'ai fait une composition en plaçant deux rangées de dessins l'une au-dessus de l'autre. Cette fois, il s'agissait de sortir du cadre de chaque dessin pour le mettre en relation avec d'autres.⁵⁵

⁵⁵ Voir figures 5.20 À 5.37, p. 181 et suivantes. L'enregistrement sonore d'*Une voix pour ne pas mourir* se trouve dans le document d'accompagnement.

L'autre : C'est aussi une manière de jouer avec la composition autrement.

Moi : En effet.

L'autre : Il me semble que cet aspect de l'installation fonctionne bien.

Moi : Oui. Mais à la Librairie Bonheur d'occasion, je ne me suis pas contentée d'accrocher des dessins aux trois murs de la galerie, j'ai aussi, en face de mes dessins, placé un petit banc blanc avec un coussin noir sur lequel le spectateur a pu s'asseoir pour écouter l'enregistrement de mon texte *Une voix pour ne pas mourir*. Derrière le banc, deux grandes bandes de papier de riz suspendues à partir du plafond closent l'espace d'exposition.

L'autre : Dans cet espace, l'audible fait face au visible, si je comprends bien.

Moi : Quand nous sommes assis sur le banc pour écouter l'enregistrement sonore, nous faisons face aux dessins. Mettre l'enregistrement sonore si proche des dessins, pose inévitablement la question du lien qu'entretient l'audible avec le visible.

L'autre : Tu reviens finalement à cette question. Quel est ce lien? Existe-t-il?

Moi : Ce lien existe, mais pas dans la représentation d'un mode d'expression par l'autre. Ce que mes deux espaces d'exposition m'ont confirmé, c'est que l'audible et le visible se rencontrent sous un autre mode que celui de l'identification iconique de l'un par rapport à l'autre. Je pense que le lien est plus facilement perceptible quand l'installation permet de faire une médiation entre l'un et l'autre, quand le visible et l'audible ne sont pas présentés l'un en face de l'autre, comme à la Librairie Monet par exemple, contrairement à l'espace de la Librairie Bonheur d'occasion.

L'autre : Comment décrirais-tu cette médiation?

Moi : Comme une enveloppe réconfortante qui englobe tout le corps, un lieu où l'intimité est possible. À la Galerie *L'aire libre*, je pense que cette médiation passe par le gris des murs, les papiers de riz, les deux tableaux, la méridienne et les dessins qui s'harmonisent dans un espace ouvert. À la galerie de la Librairie Bonheur d'occasion, il y a une atmosphère plus clinique et froide qui se dégage du lieu. Peut-être que l'éclairage au néon y est aussi pour beaucoup pour créer cette atmosphère. Nous sommes dans le noir et blanc, le gris n'est plus là.

L'autre : Cette médiation entre l'audible et le visible permet une rencontre par le choix de l'installation, la transformation de l'espace galerie en un lieu intime. Et dans cette intimité spatiale qui enveloppe le corps entier, le spectateur se sentirait prêt à accueillir la voix, dis-tu. Mais comment décrire l'expérience de cette rencontre entre l'écriture (qui deviendra audible) et le travail pictural (lieu du visible) à l'atelier, une rencontre empreinte à la fois d'inadéquation et d'interdépendance?

Moi : Je fais mes dessins comme un moyen de me camper, de ne pas me perdre de vue, à la manière d'Antonin Artaud qui prenait son crayon pour se reconstituer une image corporelle qui lui permettait de se tenir dans le monde. J'ai besoin de dessiner comme on respire pour ne pas mourir. Les dessins sont issus de cet exercice régulier qui accompagne mon quotidien. L'écriture et le travail vocal participent de cette respiration, mais peut-être vont-ils plus loin dans le risque d'ouverture que je prends comme sujet face au monde pour faire œuvre et échapper à la représentation. L'écriture est le lieu où je m'éprouve comme sujet et remets en question ce que je suis dans le monde. En dessinant, je replace les frontières nécessaires à ma survie. Cette écriture et sa mise en voix sonore ne sauraient exister seules, sans les dessins qui me permettent d'envelopper l'espace de mon quotidien d'une liberté, d'un jeu et d'une concentration nécessaire à l'écriture.

L'autre : La voix serait bien ce qui lie écriture et travail pictural dans une même respiration : l'écriture te permettant de te défaire des représentations, de l'image que

te renvoie le monde et le travail pictural te permettant de retrouver les repères identificatoires essentiels à ton existence, mais du lieu du sujet, non plus du lieu de l'Autre.

Moi : Peut-être que l'effet de non-coïncidence entre l'audible et le visible que l'on sent plus particulièrement à la galerie de la Librairie Bonheur d'occasion n'est que ce mouvement entre une écriture qui dissout la représentation de soi, met le sujet à nu et un geste pictural qui permet à celui-ci de se ressaisir, de se camper devant l'Autre. Entre l'audible et le visible, la représentation est sans cesse déjouée au moment où elle tente de se constituer.

L'autre : Le mouvement d'incomplétude qui existe entre ce qui s'écoute et ce qui se regarde est la même expérience qui te porte à l'atelier, mais aussi au quotidien, entre une extrême ouverture, puis un retour à soi détaché.

Moi : Je ne saurais mieux dire. La voix qui me porte n'est plus seulement limitée à l'appareil vocal, mais aussi cet objet de désir qui me conduit dans l'existence et me tire en avant, trace un chemin, en sachant pertinemment que cet objet absolu est inatteignable dans sa totalité. Je m'en approche dans chaque œuvre que je considère comme réussie, mais elle m'échappe aussi, me replongeant sans cesse dans le doute et me faisant désirer une autre œuvre.

L'autre : C'est aussi pour cette raison que nous pourrions continuer longtemps ce dialogue.

Moi : Et qu'il doit s'arrêter ici pour l'instant.



Figure 5.20 *Loin des bruits du monde* (volet I), 2015. Vue de l'installation à la Galerie L'aire libre. Photo : Paul Litherland.



Figure 5.21 *Loin des bruits du monde* (volet I), 2015. Vue de l'installation à la Galerie L'aire libre. Photo : Paul Litherland.



Figure 5.22 *Loin des bruits du monde (volet I)*, 2015. Vue de l'installation à la Galerie L'aire libre. Photo : Paul Litherland.



Figure 5.23 *Loin des bruits du monde (volet I)*, 2015. Vue de l'installation à la Galerie L'aire libre. Photo : Paul Litherland.



Figure 5.24 *Loin des bruits du monde* (volet I), 2015. Vue de l'installation à la Galerie L'aire libre. Photo : Paul Litherland.

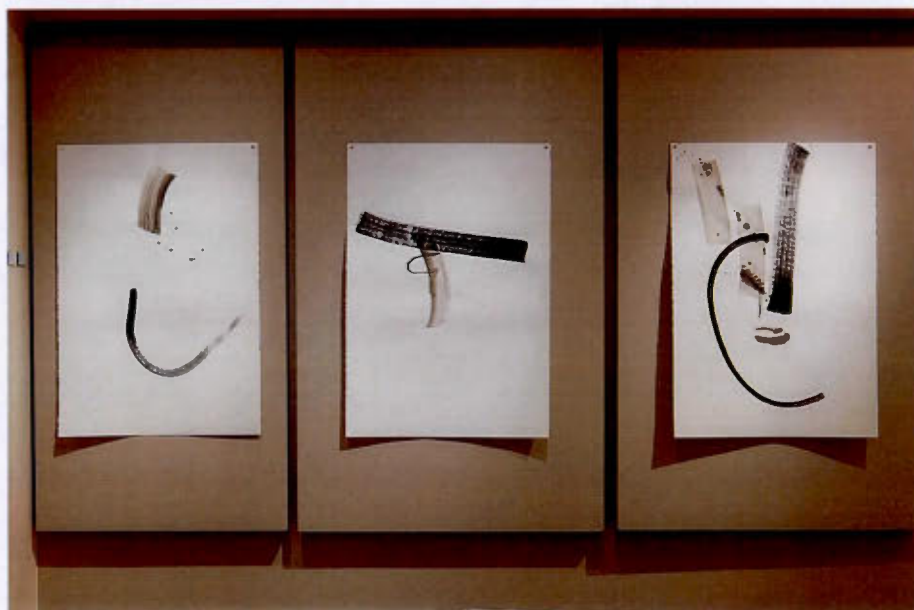


Figure 5.25 *Loin des bruits du monde* (volet I), 2015. Vue de l'installation à la Galerie L'aire libre. Photo : Paul Litherland.



Figure 5.26 *Loin des bruits du monde* (volet I), 2015. Vue de l'installation à la Galerie L'aire libre. Photo : Paul Litherland.



Figure 5.27 *Loin des bruits du monde* (volet I), 2015. Vue de l'installation à la Galerie L'aire libre. Photo : Paul Litherland.



Figure 5.28 *Loin des bruits du monde (volet I)*, 2015. Vue de l'installation à la Galerie L'aire libre. Photo : Paul Litherland.



Figure 5.29 *Loin des bruits du monde (volet I)*, 2015. Détail. Photo : Paul Litherland.



Figure 5.30 *Loin des bruits du monde (volet I)*, 2015. Vue de l'installation à la Galerie L'aire libre. Photo : Paul Litherland.



Figure 5.31 *Loin des bruits du monde (volet II), 2015. Vue de l'installation à la Galerie Bonheur d'occasion. Photo : Paul Litherland.*

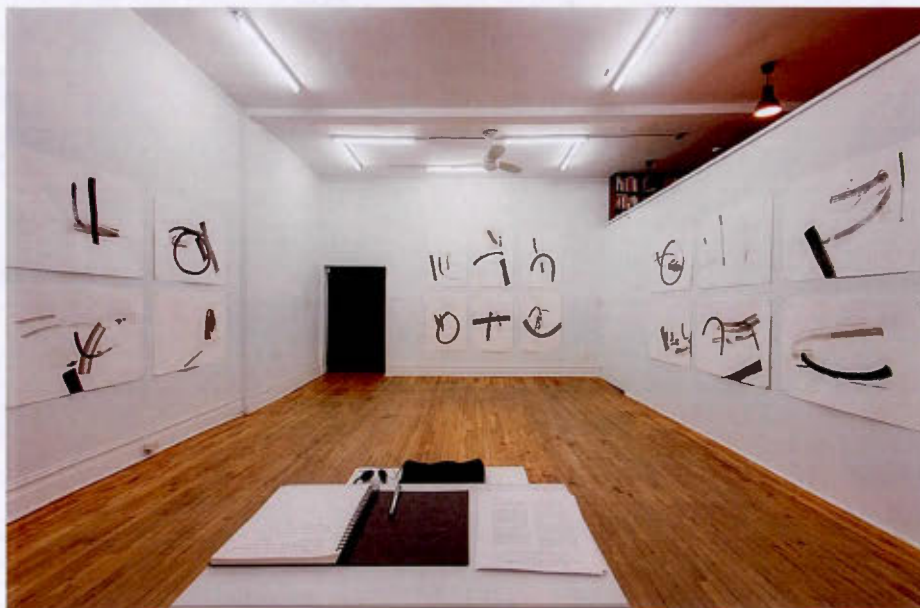


Figure 5.32 *Loin des bruits du monde (volet II), 2015. Vue de l'installation à la Galerie Bonheur d'occasion. Photo : Paul Litherland.*



Figure 5.33 *Loin des bruits du monde (volet II)*, 2015. Vue de l'installation à la Galerie Bonheur d'occasion. Photo : Paul Litherland.

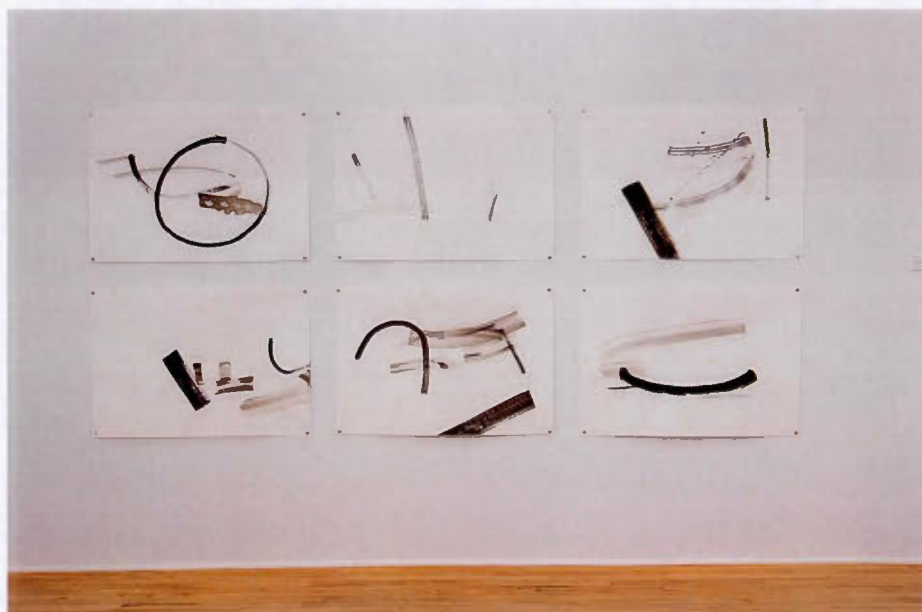


Figure 5.34 *Loin des bruits du monde (volet II)*, 2015. Vue de l'installation à la Galerie Bonheur d'occasion. Photo : Paul Litherland.

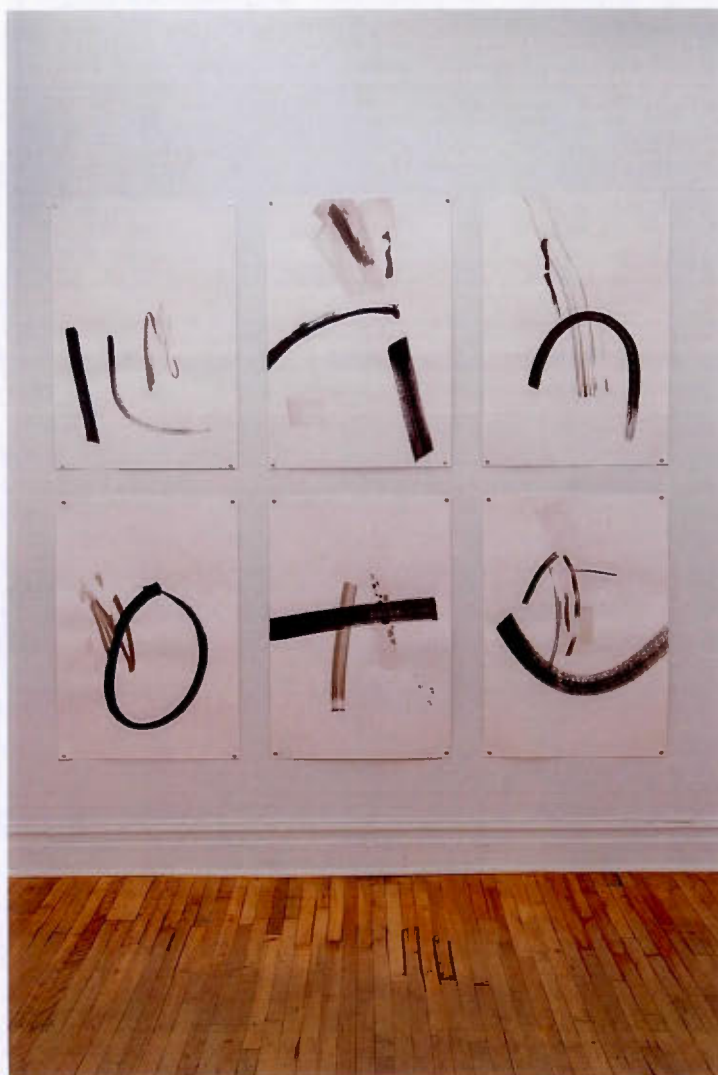


Figure 5.35 *Loin des bruits du monde* (volet II), 2015. Vue de l'installation à la Galerie Bonheur d'occasion. Photo : Paul Litherland.

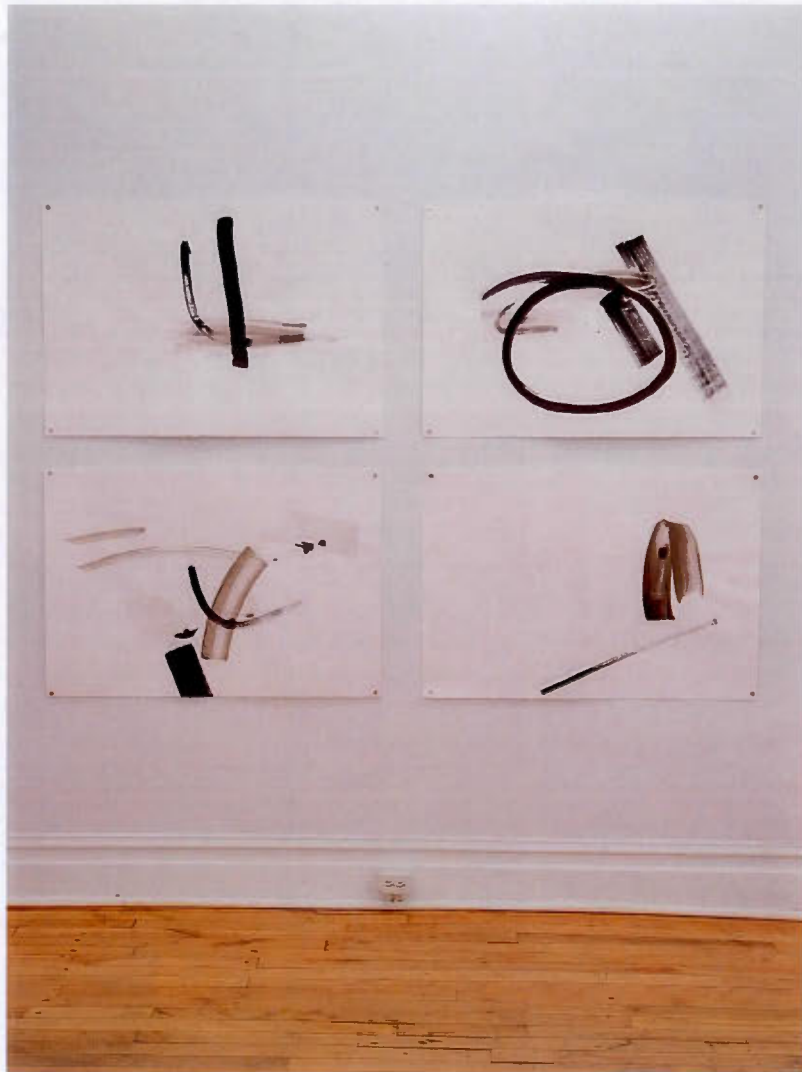


Figure 5.36 *Loin des bruits du monde (volet II)*, 2015. Vue de l'installation à la Galerie Bonheur d'occasion. Photo : Paul Litherland.



Figure 5.37 *Loin des bruits du monde (volet II)*, 2015. Vue de l'installation à la Galerie Bonheur d'occasion. Photo : Paul Litherland.

5.5 Le dessin et l'écriture : pratiques structurant le sujet

Inscrire une trace sur une feuille par un geste de la main, que ce soit pour écrire ou encore pour dessiner, permet au sujet de se restructurer. « Menacé de désintégration, le sujet trouve, dans cet ersatz de miroir qu'est l'espace plan de la feuille, un lieu où organiser et fixer *ses* signes (" mes signes "), repères identificatoires lui permettant de s'appréhender lui-même " <s>e comprend <re> ". » (Bouthors-Paillart, 1997, p. 15) C'est l'expérience que fait Artaud en écrivant et en dessinant, selon Catherine Bouthors-Paillart. C'est aussi celle que je fais à l'atelier. Je m'éprouve disloquée. Comme avant d'apprendre à danser, parfois mes repères vacillent. J'ai l'impression de me liquéfier, de me dissoudre. Le geste de la main traçant un signe, une ligne, vient tout à coup me redonner l'image corporelle qui me permet de me retrouver unifiée.

L'inscription d'une trace sur la feuille, espace tiers où le sujet fixe des repères lui permettant de se distancier de la menace du néant énonciatif, a donc incontestablement une fonction identifiante, car elle participe à la formation d'une image rassemblée et unifiée du corps par le fait même que le geste scriptif met en forme un énoncé à la fois témoin d'un vécu et miroir du sujet. (Ibid., p. 15)

Avant d'être la réalisation d'un objet esthétique, le sens du travail du dessin est avant tout, pour moi, un travail de « corporisation » pour reprendre un terme d'Artaud (Ibid., p. 9). Le travail pictural, tout comme celui de l'écriture, sont des modes d'expression qui me permettent de me ressaisir comme sujet et c'est d'abord là leur fonction : retrouver ce que Bouthors-Paillart (1997) appelle la « *prégnance* originelle de l'énonciation », restaurer « la *cor(ps)-respondance* immédiate (à jamais perdue) entre le mot et son propre corps » (p. 92). La mise en voix du texte, par la suite, participe aussi de la même « folie », donner corps à cette voix originelle à jamais perdue. Le dessin, après la danse, me permet de me tenir dans le monde. Il me

reconstitue, me concrétise. « Je suis les signes que je fais puisque je suis le corps que je me suis fait » écrit Artaud (cité dans Ibid., p. 15), comme si les signes n'étaient plus signe d'un référent, mais signe de celle-là même qui les fait, de son corps, les signes devenus miroir où elle peut se voir, s'entendre peut-être. C'est un signe qui construit le corps : « je suis le corps que je me suis fait », c'est le signe qui fait le corps et non pas seulement le corps qui fait le signe. Mes propres signes ont quelque chose de performatif. Ils mettent mon corps à l'épreuve.

Bouthors-Paillart (1997) reprend la description que fait Benveniste de l'énoncé performatif pour décrire l'écriture d'Artaud. En ses mots, elle dit que « l'énoncé performatif présente deux caractéristiques linguistiques : il décrit une certaine action de son locuteur, et dans le même temps son énonciation revient à *accomplir cette action*. » (p. 35) Par exemple, on retrouverait des énoncés performatifs dans des formules comme « moi, Antonin Artaud, je dis que... », « j'affirme moi que... », « mais je déclare moi que... » (Ibid., p. 35). Dans ce type d'énoncés, le sujet de l'énonciation s'énonce lui-même comme le sujet de l'énoncé, le texte devenant le miroir du *Je* (Ibid., p. 36). « Antonin Artaud semble avoir trouvé dans l'énonciation performative un moyen de s'inscrire, de *s'ancrer* dans l'énoncé comme celui qui "EST DIT" *Je*, sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé. » (Ibid., p. 35) Le fait de se dire disant l'énoncé permet au *Je* d'exister et de trouver une identité propre. « L'énoncé performatif *présente* le sujet (le rend *présent*), le rassemble, l'identifie en l'imposant : le fait, et pas seulement littéralement, advenir. » (Ibid.) L'énoncé en dessin est d'un autre ordre, il n'est pas linguistique, mais il produit en moi le même effet structurant. En dessinant, en traçant une ligne courbe ou une ligne droite, je me désigne faisant l'action qui est en train de se faire et ainsi je m'éprouve sujet, corps. C'est pour cette raison que je ne saurais me passer du dessin, du travail pictural.

Qu'en est-il de cet effet structurant sur le sujet quand l'écriture est une autoénonciation du sujet lui-même? Quand j'écris, j'ai l'impression « folle » que le sujet de l'énoncé coïncide parfois avec le sujet de l'énonciation :

non seulement *je* me renvoie à moi-même ma propre image, mais encore je me crée moi-même en réalité dans et par l'énonciation de mon *je*, énonciation omnipotente, *procréatrice*, mais dont la puissance illocutoire, originelle, mais éphémère, ne vaut que dans l'instant où s'actualise le procès, « pour toujours et pour la première fois ». (Bouthors-Paillart, 1997, p. 39)

Si bien que j'éprouve moi aussi un effet de structuration du sujet dans l'acte d'écrire, le temps de dire, j'attends de l'énoncé qu'il me renvoie, comme chez Artaud, un reflet identifiant de moi-même (Ibid., p. 27) Pour que l'effet se produise par ailleurs, l'objet qui se crée dans cet acte doit s'adresser à l'Autre. Il doit être porté au regard de l'Autre. Bouthors-Paillart (1997) dit que pour Antonin Artaud « “exister littérairement”, c'est avoir obtenu de l'Autre sa reconnaissance; c'est pouvoir écrire [...] en sachant que l'Autre l'approuve, le soutient dans sa démarche énonciative [...] » (p. 66) S'il n'obtient pas la reconnaissance de l'Autre, il risque l'anéantissement. Cette reconnaissance lui est nécessaire pour se constituer comme sujet (Ibid., p. 67). Chez la mère du sujet psychotique, la parole de l'enfant n'est pas acceptée, ni reconnue, car elle est signe d'autonomisation; ce que la mère ne peut accepter. Le sujet psychotique aura un discours qui correspond toujours davantage au désir de l'Autre, mère ou son substitut, afin d'obtenir sa reconnaissance. Si l'Autre ne le reconnaît pas, alors il perd ses repères identificatoires (Ibid., p. 66).

Ainsi chacun de ses actes replace Antonin Artaud face à ce trou menaçant de l'anéantissement, suspendu qu'il est en permanence à la quête d'une reconnaissance identifiante de la part de son Interlocuteur, ou au contraire à la menace d'un rejet néantisant. (Ibid, p. 67)

Quête impossible, toujours à refaire, à reprendre et épuisante, dira-t-on avec raison. L'effort est donc celui de donner à lire, à voir l'objet créé au regard de l'Autre, mais de ne pas attendre de lui la reconnaissance nécessaire pour exister comme sujet. Pour le sujet psychotique, c'est le signe d'une rupture avec l'Autre, la mère, c'est aussi un véritable meurtre (Ibid., p. 66). Il faut faire le deuil de la mère symbolique pour pouvoir exister. C'est le seul moyen d'échapper un tant soit peu à la « folie ». Comment y parvient-on? Par coup, par moment, là aussi l'effort est toujours à refaire, à reprendre.

Quand j'écris au *je*, j'ai la crainte que le réel soit affecté par cette énonciation, comme si l'écriture avait un pouvoir de transformation du réel. Ce n'est qu'avec le temps, en passant par le travail pictural et la mise en voix du texte, qu'une distanciation nécessaire se produit, que j'éprouve une scission saine entre le je de l'énoncé et le je de l'énonciation, que je peux voir le texte détaché de moi. Dans cette scission, une loi est maintenue entre « d'une part les différents protagonistes de la situation d'énonciation, d'autre part entre les signifiants et les choses (entre le Symbolique et le Réel) » (Bouthors-Paillart, 1997, p. 10). Ce mouvement de détachement me permet de voir et d'entendre dans cette langue non plus seulement un miroir de moi-même, mais une opacité, une fiction, lieu où l'autre peut aussi se reconnaître. C'est seulement ainsi que la voix peut être entendue.

CHAPITRE VI

LA MÉTHODE

6.1 L'origine de la méthode

Selon les méthodes universitaires généralement utilisées dans les programmes de recherche, d'un côté, il y a ce qu'on appelle une écriture scientifique où le rapport à la connaissance est essentiellement tourné vers « l'objet » dont il faut rendre compte le plus fidèlement possible; de l'autre, se trouvent les œuvres de fiction où l'imaginaire détermine le rapport au « réel » et où l'esthétique donne la « valeur » à l'écriture (Richardson et Ada, 2005, p. 960). Il y a un véritable conflit entre l'objet d'un côté et le sujet de l'autre comme si l'un ne pouvait pas rencontrer l'autre. Ces catégories issues de l'histoire de la métaphysique renvoient, selon le philosophe Hans-Georg Gadamer (1996), à une pensée technique où persiste la séparation du « réalisme » et de « l'idéalisme » ou encore de « l'objectif » et du « subjectif » (p. 225). Pour cette thèse, je cherchais le lieu de ma parole qui ne cadrerait pas avec ces catégories ou du moins voulait les réinventer. Je cherchais un cadre qui me permettrait de faire de la « recherche » non pas une explication de la « création », mais son prolongement. Entre « recherche » et « création », il y a un fil tendu, qui n'admet plus la séparation et où une extrémité est intimement liée à l'autre. Comment intégrer la place du « sujet » dans le cadre universitaire qui exige une certaine rigueur « objective »? On peut être d'accord avec le principe d'une méthode où le « sujet » rencontre

l'« objet », mais qu'en est-il de sa mise en œuvre? Et c'est là que tout est encore à penser.

Le problème qui me préoccupe ici est de comprendre comment s'articule la rencontre de l'écriture avec le geste pictural et la mise en voix de mes textes dans mon processus créateur. Comment, à l'intérieur de mon processus créateur, des pratiques dissemblables peuvent-elles coexister, se relancer, puis questionner leurs limites respectives? Cette réflexion m'a permis de comprendre le rapport à la fois d'interdépendance et d'inadéquation d'une pratique avec l'autre en portant à la réflexion, par un discours théorique, les règles de fonctionnement, la méthode qui a cours dans l'atelier entre ces différentes pratiques. Je suis partie de cette expérience créatrice et je l'ai portée à la pensée sans toutefois trahir cette expérience. Je pourrais dire que cette façon de concevoir la recherche s'inspire de ce que René Passeron (1996) nomme une poïétique. La poïétique est l'étude du processus créateur. Elle est une

« interscience », sorte de discipline « transversale », qui a d'abord pour objet, dans toutes les sciences —et pas seulement les sciences humaines— les multiples facettes de son objet, qui n'est ni l'œuvre à proprement parler, ni l'homme, ou le groupe producteur, mais les linéaments opératoires par lesquels l'œuvre vient (dans le meilleur des cas) à l'existence. (Ibid., p. 23)

C'est une pensée philosophique sur ce qui vient en amont de l'œuvre plutôt qu'une esthétique qui s'attarderait à l'œuvre en tant que telle ou alors à sa réception (Ibid., p. 43). Elle n'est pas création, mais réflexion sur le processus de création. Mon objet d'étude, dans le cadre de cette recherche, n'est pas tant l'œuvre finie, si tant est qu'elle puisse l'être, mais le chemin qui m'y a conduite. Dans le processus lui-même, une pensée sur la création est à l'œuvre, en acte. Il s'agit ici de la porter au jour, d'en faire émerger une parole. La connaissance issue du processus créateur mène ainsi à

un discours conceptuel et une saisie objective, elle n'est pas simplement impressions subjectives.

Mais cette poïétique sur le processus créateur a cette particularité de porter sur ma propre pratique et non sur la genèse d'une œuvre d'un autre créateur. C'est pourquoi Pierre Gosselin parlerait plutôt d'une autopoïétique (Laurier *et al.*, 2004, p. 175). Gosselin différencie quatre modes par lesquels l'artiste-chercheur peut mettre en œuvre cette autopoïétique. Dans le cadre de cette recherche, je dirais que j'applique deux de ces modes. D'abord, je me concentre dans un premier temps à décrire ma pratique de la création à travers le cheminement que je vis dans l'instauration de l'œuvre pour tenter de la connaître, pour en extraire un savoir. À l'intérieur de cette description, je m'attarde aussi à la genèse proprement dite de l'œuvre : comment l'œuvre s'est construite à travers les décisions que j'ai prises au cours de sa réalisation. Mais ces deux modes d'autopoïétiques ne me suffisent pas. Ce qui guide le processus et l'avènement de l'œuvre, dans mon cas, c'est aussi une question d'ordre théorique dans la mesure où ici la théorie parle d'une expérience esthétique et intime.

Chez certains praticiens chercheurs en art, on observe un désir de théoriser autour d'une idée ou d'un sujet qui ne relève pas directement, ou du moins pas exclusivement, du domaine artistique à proprement parler. Tout comme le philosophe et le sociologue peuvent s'intéresser aux mêmes objets de recherche et élaborer des discours sur ces objets à partir de leurs points de vue respectifs de philosophes et de sociologues, des praticiens chercheurs du domaine de l'art veulent eux aussi discuter sur des sujets de toutes sortes, cette fois à partir de leur point de vue d'artiste. [...] Tout comme le théoricien en action et comme l'autopoïéticien, le chercheur tire également parti de son immersion dans une pratique ; toutefois, l'objet de son étude n'est pas la pratique elle-même, si ce n'est ce qui en résulte. Il s'agit d'un objet d'une autre nature, objet intéressant le plus souvent les champs de la philosophie, de la sociologie ou de la psychanalyse. (Gosselin dans *Ibid.*, pp. 177-178)

C'est ici que ma recherche dépasse l'autopoïétique et s'ouvre sur une réflexion plus large. Il y a en moi un questionnement, voire une quête philosophique et psychanalytique, qui détermine le processus créateur. Cette quête ici concerne la voix, la voix telle que le sujet en fait l'expérience dans le processus créateur. Je pars d'une expérience proprement subjective, ma pratique et son processus, pour en dégager un savoir théorique, à la fois philosophique et psychanalytique, sur ce qui fait apparaître la voix pour le sujet dans le processus créateur.

Il faut que la méthode qui me permet de réaliser ce projet ne soit pas le lieu d'une systématisation, mais l'ouverture d'une parole, d'une voix, voire d'un style. Cette méthode, je pourrais dire d'une manière générale qu'elle s'inspire de ce que Brad Haseman a appelé la « recherche performative » (<http://www.hetsr.ch/upload/file/Rapport%20méthodologie%20recherche%20artistique%20Leonore%20Easton.pdf> pp.12-13). Bien que cette méthode soit plutôt appliquée dans le domaine des arts de la scène, je me reconnais dans le paradigme de départ qui stipule que la recherche se fait par la pratique elle-même. La méthode est issue directement de la pratique (Ibid., p. 13). Dans le cas des « recherches performatives » les résultats de la recherche sont présentés sous forme d'action, ce qui n'est pas mon cas ici. Mais c'est en plongeant dans la pratique qu'une méthode s'est trouvée. Cette manière de concevoir la recherche comme intimement liée à la pratique m'a conduite à développer une méthode en différentes étapes.

6.2 La méthode en différentes étapes : de la création à la recherche

Moi : Dans un premier temps, il y a eu ce travail d'atelier. Dans cet atelier, je peins, j'écris et je mets en voix ces textes. Je passe d'un mode d'expression à l'autre en suivant un mouvement spiralé. Un mode d'expression me permet de mieux comprendre et voir l'autre. C'est en passant d'un mode à l'autre que j'ai le sentiment de faire avancer ma recherche et de m'approcher de « l'objet » de mon désir. Puis, parallèlement à ce travail créateur, j'ai écrit des carnets dans lesquels j'ai inscrit d'une manière brute et sans souci de forme, des impressions, des réflexions sur l'expérience de création. Parfois, aussi, je note des citations qui ont résonné en moi lors d'une lecture et qui me permettent de mieux comprendre ce qui est en jeu dans le travail créateur. La méthode commence là dans l'atelier.

L'autre : Mais à quel moment commence la « recherche »? Tes carnets d'atelier font-ils partie de ta méthode de « recherche »?

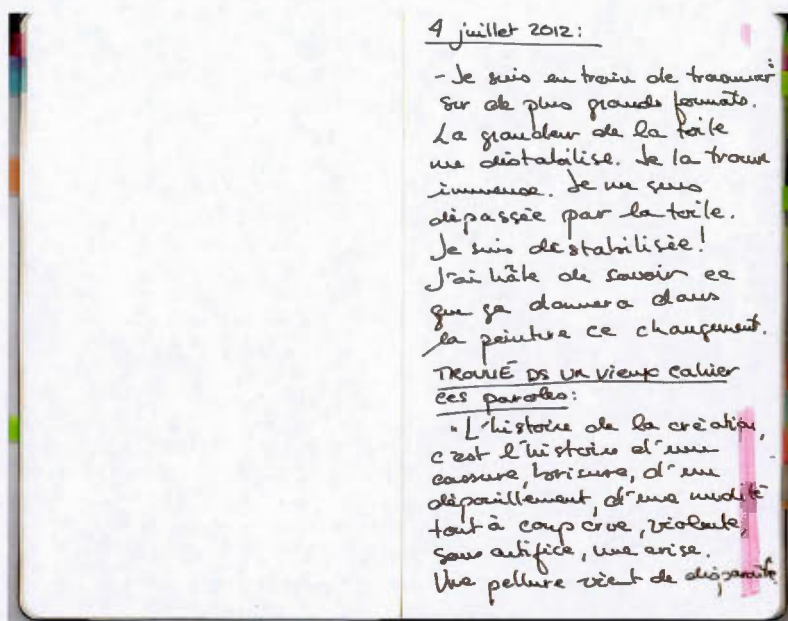


Figure 6.1 Exemple I d'une page des carnets d'atelier.

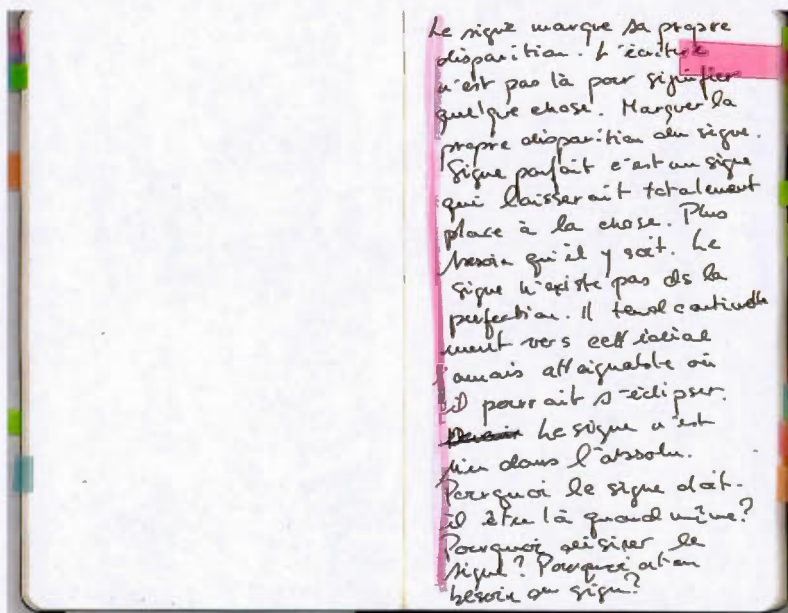


Figure 6.2 Exemple II d'une page des carnets d'atelier.

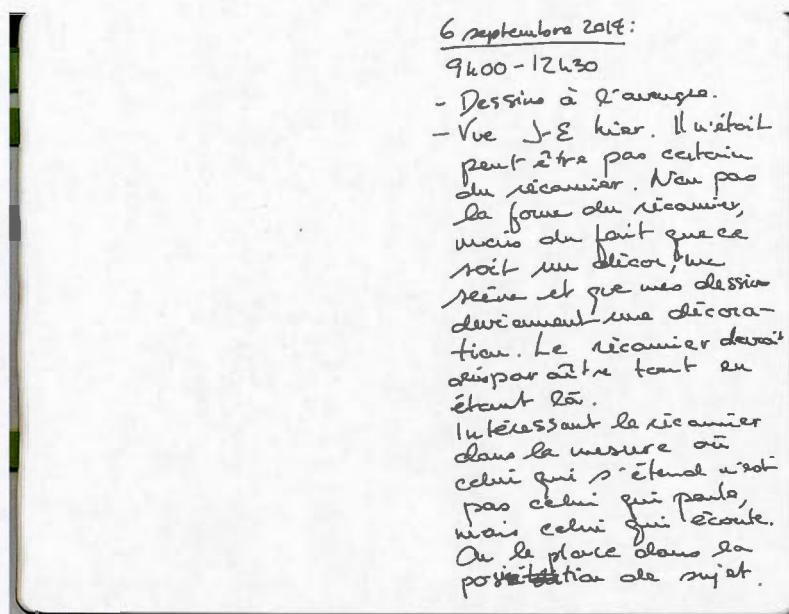


Figure 6.3 Exemple III d'une page des carnets d'atelier.

Moi : Les carnets sont les données écrites qui constituent la base sur laquelle je réfléchis mon expérience du rapport entre écriture, travail pictural et mise en voix de textes.

L'autre : Mais dans ta méthode, il me semble que ceci n'a pas suffi. Car si je comprends bien ta démarche, tu tentes à partir d'une expérience vécue de la création d'en dégager un savoir, voire un savoir théorique. Pour ce faire, tu te mets à l'écoute de cette expérience intérieure de la création et tentes de la verbaliser. Ne serait-il pas nécessaire que, dans ton cheminement, tu t'adresses à quelqu'un qui puisse à la fois être l'adresse de ta parole et te permette d'aller plus précisément en toi-même?

Moi : Tu veux dire que je pourrais entretenir un dialogue avec une personne qui jouerait le rôle à la fois d'un interlocuteur tout en ayant le souci de ne pas s'imposer,

mais plutôt se glisser à l'intérieur de mon propos pour mieux le faire apparaître à ma conscience ?

L'autre : Oui, un dialogue qui n'est pas sans lien avec l'expérience de l'analyse, où l'analyste a pour fonction de faire apparaître la voix de l'autre, l'analysant, en occupant une position de miroir. Le type de dialogue dont tu aurais besoin serait celui où l'autre sache se retirer pour mieux faire entendre ta propre parole tout en étant un interlocuteur à celle-ci. Cet interlocuteur devrait presque occuper la fonction d'un « atopos », qualificatif donné à Socrate, désignant un être inclassable et indéfinissable (Hadot, 2007, p. 51).

Moi : En fait, je t'avouerais que j'ai fait des entretiens avec un tel interlocuteur, Jean-Émile Verdier⁵⁶. Ces entretiens se rapprochent effectivement de l'expérience de l'analyse, sans en être.

L'autre : Comment se déroulaient ces entretiens?

Moi : D'abord, nous avons déterminé un cadre : une rencontre d'une heure/une heure trente à raison d'une fois aux deux semaines. Ces rencontres se sont échelonnées sur un an environ. Ce cadre nous a permis une liberté de parole, en même temps qu'il a inscrit une limite à ne pas franchir. Dans ce cadre, Jean-Émile a occupé une fonction bien particulière. Il a écouté ce que je lui disais avec une grande attention et il essayait de cerner à travers mon propos ce qui lui semblait le plus important. Quand je m'adressais à lui, ma parole se déliait; ce que je ne pouvais faire seule dans l'atelier. Avec lui, je n'étais plus seule en face de mon expérience. Tout à coup, grâce à son écoute et à sa présence, une parole a émergé de mon expérience; j'étais à

⁵⁶ Jean-Émile Verdier est critique d'art depuis 1992. Il a écrit des essais sur l'art et sur l'œuvre de nombreux artistes, surtout au Québec. Les plus récents écrits portent sur les œuvres d'Alexis Lavoie (2014), Véronique Savard (2013), Pascal Caputo (2013) et Louise Viger (2013). Je réfère le lecteur au site www.jeanemileverdier.com.

l'intérieur de moi tout en éprouvant une distance, et cette parole allait même jusqu'à formuler une pensée de plus en plus constituée qui éclairait de l'intérieur cette expérience de création particulière dans laquelle l'autre peut aussi se reconnaître.

L'autre : En fait, tu as reproduit l'expérience de l'analyse?

Moi : Non, pas tout à fait. Il y a un lien avec l'analyse, mais ce n'est pas exactement la même expérience. D'abord, dans les entretiens que je faisais avec Jean-Émile, il n'était question que de ce qui se passait dans la création. Or, tu me diras que la vie, l'histoire personnelle, le passé et la mémoire jouent également dans la création et tu auras aussi raison. Par ailleurs, dans ces entretiens, c'est l'expérience de l'atelier qui est d'abord décrite et qui détermine comment la vie y intervient. Ce n'est qu'à l'occasion de la description d'une sensation ou d'une expérience vécue dans le cadre de la création que certains souvenirs peuvent émerger. Je commençais chaque entretien avec en tête une expérience précise que j'aimerais décrire, et, delà, je me laissais porter par ma parole et par ce que me renvoyait le regard de l'autre au moment de l'entretien.

L'autre : Au fond, ces entretiens consistaient pour l'essentiel à décrire une sensation, un état d'être, des gestes singuliers ou encore des actions mentales liées au processus créateur tel que tu en fais l'expérience.

Moi : Oui, exactement. Les entretiens me permettaient de verbaliser une expérience vécue dans l'atelier, de la porter à la conscience et de commencer à en dégager un savoir sur celle-ci.

L'autre : Ce que tu décris me fait penser à des entretiens d'explicitation mis en place par un certain Pierre Vermersch (1996).

Moi : Tu as raison. Les entretiens d'explicitation consistent à mettre au jour une expérience implicite, de la verbaliser pour la rendre consciente au sujet grâce à la

présence d'un intervieweur (Vermersch, 1996, p. 18). Par ailleurs, les entretiens d'explicitation visent plutôt à révéler les rouages d'une action, soit concrète, soit mentale (Ibid., p. 30).

L'autre : Mais il me semble que l'objet de tes entretiens avec Jean-Émile dépasse largement la simple description d'une action...

Moi : En effet, la description de l'action n'est qu'un aspect de mes entretiens. Mais rapidement, j'ai cherché à aller plus loin. Pour être plus précise, j'essayais de retrouver une expérience qui a été déterminante dans le processus de création. Or, cette expérience a souvent été de l'ordre d'une sensation plutôt que d'une action. Par exemple, un de nos entretiens a porté sur l'effet ressenti lorsque j'ai découvert pour la première fois ce que j'ai appelé la voix dans l'écriture. Voici ce qui s'est dit pendant cet entretien :

Jean-Émile : Tout à l'heure, tu as dit qu'il y avait eu une apparition ou un constat. Tu as dit que tu avais découvert un style, que tu appellerais « voix ». Est-ce que tu as un souvenir de ce moment-là?

Moi : Du moment où c'est devenu « voix »?

Jean-Émile : Oui. Tu es en rédaction, cette voix s'écrit, elle se lit. Quand constates-tu que tu as là quelque chose? Est-ce à l'écriture ou à la lecture?

Moi : C'est à l'écriture, je crois. Non. C'est lorsque je lis mon texte à haute voix à mon ami Patrice. C'est là que je saisis qu'il y a quelque chose. Quand j'ai écrit mon texte, c'était presque une écriture automatique. Avec le recul, je me rends compte que c'était très formé, mais sur le coup, je n'étais pas dans un mouvement de retrait ou d'analyse de ce que j'étais en train de faire, j'étais dans le faire de la chose. Et je le faisais très rapidement, je ne me voyais pas en train de le faire, je le faisais tout simplement. J'étais portée par l'écriture. Mais ce n'est que lorsque j'ai pu le lire à haute voix à quelqu'un, que je me suis vraiment rendu compte qu'il y avait quelque chose là, qu'il y avait un style qui s'était trouvé.

Jean-Émile : Je te propose d'essayer de repérer ce moment-là, ce moment où tu entends une voix. Comment procéder?

Moi : Peut-être que je peux essayer de décrire le moment où je l'ai lu à Patrice.

Jean-Émile : D'accord, où étais-tu?

Moi : J'étais proche de sa maison de campagne. Il travaillait dans son jardin. Donc, il ne me regardait pas. Il faisait quelque chose.

Jean-Émile : Lui était dans le jardin...

Moi : Moi, j'étais debout... Je m'adressais à lui sans le regarder. Et quand je le lui ai lu, j'avais l'impression que c'était ma voix et pas ma voix qui le lisait. On dirait que c'était la première fois que je mettais ces mots dans ma bouche, je n'avais jamais mis ces mots dans ma bouche avant ce jour-là et la voix qui en sortait était une autre voix que la mienne. (...) Il y a quelque chose d'une « autre » voix qui apparaît dans ce texte et qui est étrange.

Puis, une fois l'expérience décrite, j'ai essayé d'en dégager une pensée sur l'expérience, de faire émerger une forme de symbolisation si l'on veut. C'est, par exemple, de cette manière qu'est apparue la notion de voix : en essayant de décrire ce que voix désigne à travers l'expérience à l'origine du style d'écriture qui forme la partie littéraire de mon projet de création. Je te fais lire encore un extrait de cet autre entretien.

Moi : Au fond, la voix n'est pas simplement la voix. La voix peut changer de forme et peut trouver une matérialité « autre » que l'audible.

Jean-Émile : Oui. De l'extérieur, dans le premier temps est appelé voix ce qui n'est pas toi. La surprise que ce n'est pas toi qui as écrit ça. (...) De l'extérieur, j'ai tendance à comprendre que ce que tu nommes voix...

Moi : C'est quoi?

Jean-Émile : C'est de l'absence dans le présent? Ce n'est pas toi... Tu es là, mais ce n'est pas toi qui l'as écrit. (...)

Moi : Mais ça pourrait être autre chose... Je pense qu'il y a quelque chose qui est constant entre les trois installations que j'ai réalisées à la suite du texte lu à Patrice et où j'ai eu l'impression qu'il y avait tout à coup une voix qui s'exprimait. C'est comme un... c'est très difficile à décrire, mais c'est comme une... c'est un décalage qui arrive par rapport à soi-même, mais qui passe à travers l'autre, qui va vers l'autre et qui est transmissible à travers des formes multiples. C'est abstrait. Je vois sans être capable de le dire ce qu'est la voix.

Jean-Émile : Je souligne ce que tu viens de dire, c'est important, je crois : un décalage par rapport à soi-même, senti de soi avec soi, une division et elle est transmissible. En tout cas, s'agirait-il de l'évoquer pour autrui? Et le mot « voix » désignant à la fois le sujet de l'œuvre et le sujet de l'objet. Il y a une notion freudienne qui est la division du sujet. Le sujet vit, seconde après seconde, le fait qu'il soit sur la scène sociale et sur l'autre scène. On est sans cesse... Là c'est le freudien qui parle... Le mot voix désignant dans le cas des trois installations, au terme de l'entretien, le mot voix désignant un décalage dans l'être par rapport à soi-même, un décalage vécu qu'il s'agit d'évoquer à autrui.

Moi : Et dans ce décalage, il se produit quelque chose, il y a quelque chose de l'affect qui passe, ce n'est pas une pure sensation, c'est quelque chose avec des contours flous... Il y a une contradiction dans ce qui se produit dans l'œuvre lorsque la voix y est. Ce n'est pas quelque chose de clair... Oui, c'est clair, ça atteint l'autre clairement, mais en même temps, si on essaie de le décrire, il nous manque de mots. La voix du sujet... On ne peut pas la mettre dans une case bien délimitée, par exemple « cette sensation-là », c'est de l'ordre de... là il me manque de mots.

L'autre : J'imagine que l'écriture de la thèse t'a permis de mettre des mots sur cette voix.

Moi : En effet, n'est-ce pas l'objet de ma thèse? J'aimerais préciser deux choses. D'abord, la méthode des entretiens que j'ai développée avec Jean-Émile se rapproche des entretiens d'explicitation tout en s'en dégageant. Parce qu'elle cherche à décrire et à verbaliser une expérience vécue passée et parce que cette verbalisation est rendue possible grâce à un interlocuteur qui occupe la fonction de l'Autre, elle se rapproche à la fois de la méthode développée par Vermersch, soit une méthode issue de la phénoménologie, mais aussi de la psychanalyse. J'aimerais aussi ajouter qu'il y a une

règle importante à suivre dans le cadre de ces entretiens et, sur cette règle, les psychanalystes et Vermersch s'entendent. Bien que j'aie en tête quel sera le point de départ de nos entretiens, je devais écouter et faire confiance tout au long de nos échanges à ma mémoire involontaire. En fait, ce point est essentiel. Il faut qu'à l'intérieur de l'entretien, de l'imprévu se manifeste. Ce n'est que dans cet imprévu, grâce à un souvenir, à une sensation enfouie qui refait surface à l'occasion de l'entretien qu'une parole nouvelle et inouïe peut émerger. Vermersch parle d'une parole incarnée qui se distinguerait d'une parole formelle. La parole incarnée serait la parole où « le sujet, au moment où il parle de la situation passée, est présent en pensée au vécu de cette situation [...], où les dimensions sensorielles et affectives sont présentes » (Vermersch, 1996, p. 57). À ce moment précis où une telle parole advient, je suis à la fois tournée vers l'intérieur tout en étant liée à mon interlocuteur. J'ai l'impression que la sensation qu'on dit passée, en fait, je la vis mieux qu'autrefois, elle semble plus signifiante quand je suis capable de la dire, de la faire parler. Ce n'est plus une sensation inconsciente, elle émerge à la conscience à travers la parole. À ce moment précis, chaque mot est une découverte. C'est ce qui s'est produit lorsqu'est venue pour la première fois cette parole sur la voix.

L'autre : Je comprends tout à fait ce que tu cherches à décrire. C'est ce qui se passe aussi dans l'atelier quand on dit que tout à coup ça fonctionne et la voix y est!

Moi : Oui, en effet.

L'autre : Qu'est-il arrivé dans ta méthode une fois les entretiens réalisés?

Moi : Les entretiens m'ont permis de cerner mon objet de recherche et de faire émerger ma problématique du sein de mon parcours réalisé depuis 2001, soit depuis la fin de mes études en philosophie. Mais c'est en écrivant ce que j'appelle « mon récit de pratique » que j'ai pu mesurer la cohérence du fil qui tissait ce parcours entre création et réflexion.

L'autre : Comment as-tu écrit ce récit ?

Moi : J'ai d'abord relu mes carnets d'atelier. Puis en m'inspirant de ces derniers, de même que ce qui me revenait en mémoire de mes entretiens avec Jean-Émile, j'ai écrit un dialogue relatant les différents moments décisifs de ce parcours.

L'autre : Comme notre dialogue que tu fais ici avec moi?

Moi : Oui. Là, dans l'écriture du dialogue, il y a une réflexivité proche de la fiction. Cette écriture est une forme d'abstraction sensible. Elle constitue le commencement et un support pour l'ensemble de la réflexion à venir.

L'autre : Au fond, tes premières données sur lesquelles tu fais reposer ta réflexion se trouvent à la fois dans ces carnets et dans ce dialogue fictif?

Moi : Oui, c'est exactement ça. Par contre, le dialogue est plus proche de la réflexion que les carnets.

L'autre : Je te suis là-dessus.

Moi : Au fond, plus je me tiens près de l'expérience, plus j'introduis de la fiction ; par contre plus j'essaie de réfléchir cette expérience, plus je tends vers l'abstraction, plus l'écriture devient conceptuelle et proche de l'objet sans pour autant devenir une pure recherche positiviste.

L'autre : Explique-moi, car je ne suis pas certaine de comprendre.

Moi : Dans la « recherche », il y a un rapport au concept, par ailleurs, sans trahir le lien avec la fiction, soit un souci pour le style. Avec la crise de la perspective au 20^e siècle ou ce que certains appellent la crise de la représentation (Denzin et Lincoln, 2005, p. 18), il n'y a plus de démarcation claire entre le « vrai » d'un côté et « l'imaginaire » de l'autre. Ceci a une implication directe sur la manière dont on fait

et conçoit la « recherche ». Laurel Richardson (2005), en parlant de l'écriture comme méthode de recherche, dit ceci :

despite the actual blurring of genre, and despite our contemporary understanding that all writing is narrative writing, I would contend that there is still one major difference that separates fiction writing from science writing. The difference is not whether the text really is fiction or nonfiction ; rather, the difference is the claim that the author makes for the text. (p. 961)

Dans l'écriture de mes dialogues, ce que j'appelle mon récit de pratique, je dirais que je m'approche de ce que Laurel Richardson a regroupé sous le terme de *Pratiques analytiques créatives* (PAC). Au fond, le terme d'écriture créative regroupe un ensemble très large de types d'écriture où l'expérience du sujet est centrale. Les pratiques d'écriture créatives, disent Sylvie Fortin et Émilie Houssa (2012), peuvent s'inscrire dans une méthode qui tient de l'autoethnographie. L'autoethnographie tend à révéler la dimension culturelle de l'expérience du sujet : « c'est une écriture au "je" permettant l'aller-retour entre l'expérience personnelle et les dimensions culturelles afin de mettre en résonance la part intérieure et plus sensible de l'auteur » (p. 56). Elles s'inspirent entre autres de deux chercheurs américains, Ellis et Bochner (2000), qui ont développé une pratique d'écriture subjective et créative dans le domaine de l'ethnographie.

L'autre : Mais, si je comprends bien, dans ton cas, je crois qu'il n'est pas tant question de découvrir une dimension culturelle derrière l'expérience du sujet que d'en dégager plutôt une dimension théorique qui se situe entre la philosophie, plus particulièrement la phénoménologie, et la psychanalyse.

Moi : Tu as tout à fait raison. C'est pourquoi, à travers l'écriture du récit de pratique, je suis, dans mon cas ici, déjà tendue vers l'analyse, la réflexivité. La part fictionnelle de mes écrits rencontre la pratique de la réflexion.

L'autre : Mais dans cette méthode, il y a toujours un risque de complaisance. J'ai l'impression que tu auras besoin d'être « déportée » de toi pour mieux te voir et pour mieux comprendre l'expérience que tu fais de la création.

Moi : Oui, c'est pourquoi il y a la nécessité aussi d'avoir des références à d'autres auteurs, d'autres penseurs, d'autres créateurs pour créer le mouvement de distanciation, et ce, pour mieux se retrouver par la suite.

L'autre : Qu'arrive-t-il après l'écriture de ce récit de pratique dialogué?

Moi : À l'intérieur même du dialogue, plusieurs questions sont posées. Ces questions appellent un développement théorique s'appuyant sur des théoriciens, écrivains, artistes, qui me permettent de développer certains points de ma problématique : à savoir comment s'articule la rencontre de l'écriture avec le geste pictural et la mise en voix de mes textes dans mon processus créateur?

L'autre : Les divisions de ton texte théorique suivent, il me semble, les différents moments de ton récit de pratique où tu décris cette articulation singulière, cette tension qui a cours entre tes différentes pratiques. À travers chacune de ses parties, un élément singulier traverse le récit et lui donne une portée qui dépasse ta simple expérience. Tu cherches à comprendre à la fois la rencontre d'interdépendance et d'inadéquation entre tes différentes pratiques; tu cherches à cerner sans jamais totalement y parvenir cette notion énigmatique qu'est la voix.

Moi : Tu as bien compris.

Si on résume en quelques mots cette méthode, il y aurait donc un premier moment qui se joue dans l'atelier, soit l'écriture des carnets. Puis viendrait un second moment, celui des entretiens avec un Autre interlocuteur, basés sur les entretiens d'explicitation (Vermersch, 1996). De cette parole sur l'expérience et de l'écriture des carnets surgit un type de texte, le récit de pratique, qui se situe à la jonction entre

réflexion et fiction et dans lequel est introduit le rapport à d'autres auteurs, théoriciens, artistes. Finalement, le dernier moment consiste à écrire un texte qui reprend théoriquement ce qui a été découvert dans les étapes précédentes. Ce texte correspond à une écriture plus « thétique », voire un peu plus objective où le rapport à la référence est plus évident. Toutefois, il ne doit pas perdre pour autant le sens de la voix. La thèse est donc constituée de deux différents niveaux d'écriture, mais dans chacun d'eux, il y a le souci de la cohérence.

6.3 La pratique de la méthode : une approche théorique

L'autre : Tu ne crains pas à travers cette méthode de tomber dans un certain chaos ?

Moi : Toute la question est de savoir comment un fil se tisse entre la création, lieu reconnu de la fiction, et la recherche, lieu de l'objectivation. Je pense que l'idée de faire confiance au désordre tout en suivant un fil est la méthode du point de fuite. Le point de fuite est quelque chose au loin, devant soi, qu'on n'atteint jamais, mais qui nous guide dans la recherche comme dans le processus créateur. Le point de fuite te permet de ne pas te perdre de vue à travers les différents moments du processus créateur, de même qu'à travers les différents fragments de discours qui en sont issus, soit les écrits d'atelier, soit ce qui est dit dans les entretiens. Et pour arriver à former une certaine représentation, voire une certaine interprétation au sens herméneutique, à partir des fragments, on a besoin d'un point de fuite.

L'autre : Saurais-tu nommer ce point de fuite qui te guide à la fois dans l'atelier et dans l'écriture réflexive ?

Moi : Le point de fuite c'est ce que j'appelle la voix, la voix telle que le sujet en fait l'expérience dans le processus créateur. Ce point de fuite est devant et non plus au-dessus de soi. Le point de fuite est à la fois le lieu de l'objet et le lieu du sujet par une

sorte de retournement mystérieux. Le fil c'est ce qui part du sujet et tend vers l'objet, mais ne l'atteint jamais. Quand on est du côté du sujet, on tend vers l'objet sans l'atteindre. Puis en suivant le fil, quand on se rapproche de l'objet, le sujet semble disparaître, mais nous rattrape toujours. Nous ne sommes jamais purement du côté du subjectif ni du côté de l'objectif. On est sur un fil. C'est ce qui permet aux morceaux de s'organiser dans le désordre.

L'autre : S'il y a bel et bien un fil qui tient le sujet à son objet de recherche, s'il y a bien un point de fuite qui tient la recherche à la création, il me semble qu'on ne pourra pas t'accuser de parler d'une expérience qui ne concerne que ton « moi ». L'écriture rendra compte à la fois du sujet et d'une certaine « universalité ». C'est de cette façon seulement que la forme que tu cherches pour cette thèse sera portée par une voix.

Moi : Par exemple, si on prend une thèse écrite selon le modèle positiviste, on pourrait dire qu'elle n'est pas écrite, plutôt rédigée.

L'autre : Celle-ci s'organise sur l'occultation de celui qui écrit. Il s'efface complètement devant l'objet et devant la référence. La question du sujet est exclue.

Moi : Ici, dans les pratiques analytiques créatives (PAC) décrites dans le texte de Fortin et Houssa (2012) ou encore celui de Ellis et Bochner (2000), on parle des formes d'écriture où le « je » est central, mais où il y a toujours un souci de la forme. Le « je » passe par une énonciation. Il s'agit de parler de sa propre expérience, mais avec une certaine distance et une distance qui lui vient du travail de l'écriture ou de la voix. Le travail du style ou de la forme est cette tension entre là d'où ça parle et là où on tend. J'ai l'impression qu'en allant vers l'intérieur, en creusant en soi, je vais y découvrir un point de fuite qui tend vers « l'objet ». Et le souci de la forme dans l'écriture de la thèse, qui se situe entre fiction et réflexion, porte cette tension.

L'autre : Donc, il y a une unité à travers les dialogues que tu établis à différents niveaux, soit entre toi et tes différentes pratiques en atelier, entre toi et toi-même, entre toi et moi, entre toi et Jean-Émile, puis entre toi et d'autres artistes, écrivains, théoriciens. Le point de fuite traverse les différents dialogues que tu as réalisés.

Moi : La « recherche » n'est pas un à côté du projet de « création ». La « recherche » fait partie du processus créateur. La « recherche » commence dans l'atelier. Et c'est là, pour moi, que la « création » prend tout son sens également.

L'autre : À condition qu'elle se déporte toujours au-delà d'elle-même.

CONCLUSION

J'ai retracé la genèse d'une pratique à la fois picturale et littéraire en dégagant la méthode qui guide l'articulation de ces pratiques l'une avec l'autre. Cette genèse a donné naissance à une pensée réflexive à partir d'une expérience concrète d'un processus créateur. Ce parcours, commencé en 2001, suit une trajectoire, un fil qui a pour origine une quête. Cette quête a commencé lorsque je faisais ma maîtrise en philosophie : comprendre le sujet à l'origine de la crise de la perspective en peinture à partir de la pensée de Merleau-Ponty sur la profondeur. J'ai été amenée alors à repenser le sujet non plus comme se distinguant de l'objet, comme dans la pensée cartésienne issue du *cogito* de Descartes, mais plutôt à interroger l'expérience en deçà de la distinction entre le sujet et l'objet. J'ai d'abord questionné ce qu'il en est du corps propre, corps éminemment au monde et non plus devant le monde qu'il perçoit. Puis, enfin, ce rapport entre le sujet et l'objet est devenu si intriqué qu'il est devenu l'entrelacement du voyant et du visible, ce que Merleau-Ponty nomme la chair. Cette quête phénoménologique n'est pas demeurée théorique. J'ai voulu savoir ce qu'il en était dans l'expérience. C'est en suivant des cours de danse que j'ai approfondi l'expérience concrète de ce que veut dire être corps voyant et visible, plutôt que sujet-conscience devant un objet-monde. À travers la danse, je me suis interrogée sur la manière dont le geste créateur pouvait contribuer à une perfectibilité du corps propre, à une acuité plus grande entre le voyant et le visible. C'est à ce moment-là que tranquillement l'expérience est devenue première et qu'elle a commencé à guider la réflexion, plutôt que l'inverse. C'est enfin à ce moment-là que ce que j'appelle « mon récit de pratique » a commencé.

Mon corps s'est alors mis à danser et, dans cette activité, la quête du sujet a pris une tournure inattendue. Il s'est d'abord éprouvé comme corps propre et non plus comme corps objet. Le corps est devenu parlant en devenant corps dansant. Après avoir dansé, il s'est mis à écrire, mais non pas d'abord des textes, plutôt des signes énigmatiques, des traits sans signifiés reconnus, au pinceau chinois. Puis, j'ai enregistré ma respiration en marchant à la campagne de la maison à la rivière. Des mots sont venus se greffer au rythme de cette respiration, un petit texte s'est écrit, puis un autre et un autre, pour finalement écrire un long récit poétique : *Une voix pour ne pas mourir*. J'ai enregistré ces textes à voix haute pour entendre le rythme de l'écriture, le fil qui traverse les mots, les signifiants, ce que j'appelle la voix dans l'écriture, le style. Puis de nouveau, des peintures ont été créées en essayant de toucher à cette même voix, mais en passant par le pictural, le visible, et non plus seulement par l'audible. Je suis alors revenue à la pratique du dessin, après un détour par la peinture. J'ai retrouvé l'encre de Chine et la méthode de la calligraphie chinoise sans pour autant en reproduire les signes idéogrammatiques. D'un questionnement sur le corps, sur l'expérience du sujet où ce dernier n'est plus distinct de l'objet, la question s'est déplacée ou approfondie à travers une pratique à la fois picturale et littéraire. De cette pratique, une question a émergé qui met en lumière le fil, la quête qui la traverse : comment s'articule mes différentes pratiques entre elles alors qu'elles sont à la fois interdépendantes et inadéquates l'une de l'autre? En répondant à cette question, un point de fuite est apparu et a guidé ma pratique tout autant que ma réflexion théorique : une voix se cherchait un chemin. Mais qu'est-ce que cette voix?

La voix ne se réduit plus à l'appareil vocal. Elle serait ce qui anime le sujet et qui se perd trop souvent dans les bruits du monde. La voix apparaît différemment selon qu'elle se manifeste dans l'écriture, dans la pratique picturale ou dans la lecture à haute voix des textes. Il y a une interdépendance et une inadéquation entre ces différents modes d'apparition. Cette rencontre entre les différents modes d'expression

nous informe sur la nature de cette voix. La voix tout en essayant de se donner, de s'exprimer, se perd du même coup. Voilà le paradoxe : à chaque fois qu'on s'en approche, on s'en éloigne. Chaque mode d'expression cherche à dire de la voix ce que l'autre ne dit pas. La voix se voudrait unique, mais ne l'est pas. La synthèse n'arrive jamais. Il y a un « pas dit » dans le dire ou un non-dit, c'est la voix elle-même. La voix ne peut pas se dire. Elle est le point de fuite à l'horizon qui guide le geste créateur, mais sans l'atteindre jamais, ne pouvant que s'en approcher, seulement. Pourtant, c'est en suivant le désir pour cette voix jamais saisissable dans un objet empirique, se découvrant dans les œuvres, mais s'échappant tout à la fois, que le sujet se saisit lui-même autrement que par l'image que lui renvoie le monde. Pour entendre, voir la voix, essayer d'en saisir quelque chose à travers un objet fantasmatique, l'œuvre, le sujet doit se retirer du monde, du spectaculaire, il doit trouver en lui la nullité dont il est constitué. N'être personne, voilà par où le sujet doit passer pour tendre vers la voix qu'il cherche et qui donne sens à sa création.

Des pratiques actuelles : quand le sujet devient artiste

Comment cette place décrite tout au long de ce parcours, cette place que j'habite d'une manière singulière, puis-je la situer par rapport à certaines pratiques actuelles? Comment inscrire ce lieu « hors du monde » parmi mes contemporains? S'agit-il de rester dans la marge pour ne pas *céder sur son désir*? La posture du sujet devenu artiste, je l'ai située en m'inspirant d'œuvres, de créateurs comme Céline, Duras, Michaux, Borduas, Kandinsky. Ce sont ces créateurs d'une autre époque qui m'ont inspirée pour comprendre l'expérience d'une pratique qui s'inscrit en marge, dans l'ombre. Ce choix d'abord intuitif cache peut-être un malaise face à ce que l'on appelle les pratiques actuelles. Sans faire ici une analyse sociologique de ces pratiques, je me demande pourquoi ce sont des créateurs d'une autre époque qui semblent correspondre davantage au sens que j'accorde aujourd'hui à la pratique

artistique. Est-ce parce que je ne suis pas de mon époque? Est-ce parce que ma pratique est inactuelle? Ou bien est-ce parce que dans ce qui est actuel quelque chose manque et m'insatisfait? Les « anciens » me permettraient-ils de mettre des mots sur ce manque, de mieux le comprendre? Heureusement, parfois je rencontre certains artistes-écrivains contemporains qui me donnent espoir que le sujet n'est pas perdu, qu'il se pointe encore à l'horizon et que l'art a encore une raison d'être dans un monde où trop souvent le sens se perd ou se stigmatise dans des idéologies de toutes sortes. En terminant, voici trois artistes contemporains dont les pratiques ont à voir avec les mots et qui ne sauraient également se satisfaire d'un seul mode d'expression. Le cas de ces trois artistes me permettra de penser « l'actualité » de ce qui m'anime tout en maintenant un lien avec l'histoire.

Le cas de Valérie Mréjen

Valérie Mréjen a une pratique à la fois d'écrivain, de vidéaste et de cinéaste. Elle passe d'un mode d'expression à l'autre et, entre ces pratiques, elle n'a pas de mode d'expression de prédilection.

Elle refuse également de définir les frontières des territoires qu'elle outrepassa, démolant ainsi tous les discours *internes* propres à chaque domaine [...] et imposant aux critiques un déroulant vagabondage, qui se traduit ici par la difficulté de mettre à plat, de dérouler le fil des livres, vidéos et films, lesquels se reprennent et se relancent les uns les autres dans une assourdissante concordance des temps. (Lebovici, 2005, p. 64)

Que ce soit dans l'écriture, les vidéos ou les films, tout commence pour elle par les mots, le texte, voire la parole; les images viennent après (Rosenthal, 2010, p. 93). Mréjen raconte qu'elle a commencé par travailler des sculptures, des installations avec des caractères alignés comme des phrases, des sortes de calligraphies dont les lettres demeuraient illisibles. Ensuite, elle a fait des projets à partir de mots découpés

dans l'annuaire. Puis, elle a écrit de courts dialogues qu'elle a ensuite mis en vidéo (Ibid., pp. 89-90). La publication de ses petits récits est venue par la suite (Ibid., p. 93). Mais d'un médium à l'autre : « la parole constitue [dit Mréjen] le sujet même de mon travail, prononcée, lue, sous-entendue... plus que l'attachement à un médium ou une technique. » (Mréjen et Lebovici, 2005, p. 68) Je commence aussi par l'écriture. Le texte est premier. Il trouve un écho avec mon travail pictural, mais comme on a pu le constater tout au long de ce parcours, un mode d'expression n'est pas privilégié par rapport à l'autre. Entre le pictural et l'écrit, je ne saurais dire celui qui a le plus d'importance. Et de travailler ainsi en alternance d'un mode d'expression à l'autre me permet aussi d'interroger les frontières d'un médium à l'autre. Mréjen en ce sens n'est pas éloignée de ma propre posture de sujet-artiste et la manière dont elle travaille l'écriture, de même que les dialogues de ses vidéos me rapprochent également de sa démarche.

Valérie Mréjen prend comme matière de ses oeuvres, entres autres, les souvenirs : les siens et ceux d'amis, de connaissances, voire d'étrangers. Dans ses livres, elle privilégie l'intime et l'autobiographique, alors que dans ses vidéos, ce sont souvent les souvenirs des autres qu'elle traite comme des documentaires (Rosenthal, 2010, p. 93). Les œuvres de Mréjen qui font davantage écho à ma propre recherche sont d'abord son récit autobiographique *Mon grand-père* (1999) et ses *Portaits filmés* (2002). Que ce soit dans ses vidéos ou dans ses livres, Mréjen choisit le format très court qui ne verse jamais dans le spectaculaire (Mréjen et Lebovici, 2005, p. 62). L'écriture par fragments, qui constitue la base de ses œuvres, est travaillée dans la concision (Ibid., p. 63). Une idée par phrase, comme si chaque fragment pouvait être autonome. *Mon grand-père* est le récit fragmenté des souvenirs de Valérie Mréjen sur son histoire familiale. Le récit est brisé, discontinu, non chronologique. Dans chaque paragraphe, il y a un petit drame comme celui-ci qui commence le récit :

Mon grand-père amenait ses maîtresses chez lui et faisait l'amour avec elles en couchant ma mère dans le même lit. Ma grand-mère, dont c'était le deuxième mari, demanda le divorce. Après avoir fait mine de vouloir se tuer avec un couteau de cuisine, il accepta gentiment. Ma grand-mère se remaria avec un gigolo, et mon grand-père épousa sa secrétaire qui avait trente ans de moins que lui. Comme voyage de noces, il l'envoya en vacances avec ma mère, car ses affaires le retenaient à Paris et qu'il ne pouvait se permettre de prendre du bon temps comme ça. (Mréjen, 1999, p. 7)

Un peu plus loin, elle écrit : « Lorsque mon père et ma mère se disputaient, mon père nous prenait à témoin par des phrases comme "... et je le dis devant les enfants!", qu'il hurlait. » (Ibid., p. 32) Suivi immédiatement par : « Ma mère me disait que, de nous trois, ma sœur était celle qu'elle avait le plus désirée. ». (Ibid.) La phrase contient un drame, mais le ton, la voix qui s'en dégage est marquée par la distance, la concision et ne verse jamais dans le pathos. Le passage entre chaque fragment laisse entrevoir des coupures, des sauts qui brisent la linéarité du récit et permettent une certaine forme de distanciation (Mréjen et Lebovici, 2005, p. 64). Nous sommes dans l'intime, dans le très particulier qui peut parfois être tragique, mais avec détachement, et ce, grâce aux fragments, à l'aspect discontinu du récit.⁵⁷ Mon récit *Une voix pour ne pas mourir* est aussi écrit par fragments, d'une manière non chronologique. Lui aussi a pour point de départ des souvenirs de famille et il est très court également. Je me reconnais dans ce désir de créer une forme de distanciation à travers l'énonciation elle-même, sans pour autant que ma voix soit la même que chez Mréjen.

Les *Portraits filmés* (2002) de Mréjen sont également un travail sur les souvenirs.⁵⁸ Les souvenirs ont été racontés par des connaissances et des amis. Mréjen a en second

⁵⁷ Élisabeth Lebovici dira à propos du travail de Mréjen que « ses travaux manifestent des incidents à la fois anodins pour le spectateur et cataclysmiques pour les personnes qui les vivent, sans qu'aucun ne constitue une étude de cas, un mystère soluble dans un enchaînement causal psychologique ou concordance sociologique. » *Valérie Mréjen : pointligneplan*, Pointligneplan (Paris, France : Éditions Léo Scheer, 2005), 62.

⁵⁸ Je réfère le lecteur au site de l'artiste pour visionner des extraits de ses vidéos : <http://valeriemrejen.com/folio/>. Consulté le 29 mai 2015.

lieu réécrit ces fragments d'histoire. Elle a ensuite demandé aux mêmes personnes qui les avaient racontés de les redire à la caméra, suivant la « réécriture » effectuée. L'histoire personnelle a été transformée, puis « en répétant à de nombreuses reprises une même histoire, celle-ci sort de l'inné pour devenir acquise, un texte appris plutôt qu'un texte émis, un souvenir maîtrisé, un événement défait, détaché de l'émotion du premier récit, de l'originel comme on dit » (Mréjen et Lebovici, 2005, p. 73). Ces souvenirs mettent en scène ici un « je » qui n'est pas celui de l'analyse, mais un « je » de l'énonciation, une « subjectivité détachée de toute antériorité » (Ibid., p. 76). Il s'agit d'un sujet à l'œuvre et non plus la parole d'un *moi* prisonnier de son image ou de son émotion. Le travail de mise en voix de mon récit *Une voix pour ne pas mourir* qui s'est étalé sur plusieurs années m'a également permis de me détacher de l'immédiateté du souvenir, d'en saisir son caractère littéraire, c'est-à-dire fictionnel. Puis, le fait d'avoir demandé à Ariane Émond de lire ce récit pour moi a été ma façon de voir le sujet de la narration nu, « détaché de toute antériorité ». Mon travail a donc une parenté certaine avec celui de Mréjen dans la manière dont le sujet est transposé dans l'écriture et dans la façon dont il se cherche d'une pratique à l'autre en commençant toujours par le texte, les mots, la parole.

Le cas de Louise Robert

Devant un tableau de Louise Robert, le premier mouvement qui me vient est celui de m'approcher pour lire la phrase énigmatique qui y est inscrite. Je lis dans ses derniers tableaux exposés à la Galerie Simon Blais en 2013 : « Je compte les jours », « À voix basse je te dis », « N'oublie pas la route », « Un mot dans ton oreille », « Je vous ai donné rendez-vous vous avez oublié », « C'était quand déjà? », « Demain peut-être », ⁵⁹ « Ça fait longtemps déjà », « Je ne sais pas quand », « Nous », « Excusez-

⁵⁹ Je laisse ici un espace blanc à l'intérieur même de la phrase de la même manière que le fait Louise Robert dans ses tableaux.

moi, je vous dérange? », « D'où venez-vous? », « Je suis toujours là », « Revenir de longtemps », « Comme au bout du temps », « Un jour quelque part », « En plein cœur », « Rien à dire », « Pourtant je n'ai pas rêvé », « C'était l'été ».⁶⁰ Puis, je me recule et me place ensuite dans la position du spectateur et non plus du lecteur. Je vois une peinture, une abstraction lyrique, qui n'a rien d'iconique par rapport à ce que je viens de lire. Le tableau parle, mais il ne me parle pas de ce que les mots m'ont chuchoté à l'oreille, même s'il me dit quelque chose d'aussi énigmatique que le fragment qui y est inscrit. Entre l'écriture et la peinture, je n'arrive pas à faire une synthèse.



Figure 6.4 Louise Robert, N°78-392, 2012. Huile sur toile. 183 cm x 183 cm. (Tirée de Ji Yoon, 2013.)

⁶⁰ Voir le catalogue d'exposition : Han Ji-Yoon, *L'orée des formes : Louise Robert*, (Montréal : Galerie Simon blais, 2013).

Dans l'espace unique du tableau, l'écriture et la peinture ne me parlent pas de la même manière, à moins que j'apprenne à « délire », à ne plus tenir compte du référent auquel me renvoient les signes lisibles, à moins que je porte mon attention uniquement à la matière dont sont constitués les mots.⁶¹ Mais à *délire*, je ne saurais y arriver qu'en occultant une part de ce que je suis : quelqu'un qui a pour mode d'expression l'écriture. Je ne saurais ignorer la matérialité de l'écriture, ma pratique picturale me la fait aussi comprendre, mais si Robert a choisi des mots qui restent lisibles, du moins dans ses derniers tableaux, j'imagine également que c'est signifiant. D'ailleurs, comme le fait remarquer Gilles Daigneault (2003), à travers les années, un élément est demeuré constant dans le parcours de Robert : c'est l'écriture, lisible ou illisible. (p. 26) Robert dit également : « je n'ai jamais fait l'essai de me placer devant une toile blanche, vide de mots, car ce sont eux qui, à chaque fois, appellent les couleurs et l'organisation spatiale de mon tableau [...] ». (Ibid., p. 27) L'écriture est donc première :

elle choisit les mots au fil de ses lectures ou de ces chansons qu'elle écoute, et les inscrit dans un cahier destiné à cette collecte. [...] Le moment venu, elle les parcourra, en transcrira quelques-uns sur une feuille, qui sera fixée au mur de l'atelier à côté d'une toile vierge. (Jean-Émile Verdier, 2007, p. 9)

Louise Robert a une attention aux mots qu'elle choisit minutieusement. C'est de cette attention que je suis à l'écoute lorsque je me mets à lire la phrase énigmatique inscrite

⁶¹ Je vais ici à l'encontre de la lecture de Gilles Daigneault qui dit ceci : « On les regarde [les tableaux] d'abord de loin parce que les supports sont plus grands que des pages normales (mais l'écriture est à l'échelle), puis on s'en approche, on scrute, on plisse les yeux à cause des ratures qui embrouillent l'image qu'on commence par lire systématiquement comme un livre, avant de découvrir qu'il n'y a justement rien à lire, mais qu'il y a tout à *voir* dans ce glissement des mots vers le dessin, dans ces paysages d'écritures et de ratures, où importent davantage les alternances de zones d'ombre et de clarté [...] qu'une quelconque organisation de signifiés prédéterminés. Dès lors, le regardeur prend véritablement la place du lecteur : il promène son regard dans la page avec la même insouciance, la même liberté, que l'artiste qui aurait entrepris d'y inscrire un texte sans connaître – ou en refusant sciemment de les respecter – les règles de l'écriture. » Gilles Daigneault, Louise Robert et Musée d'art de Joliette., *Louise Robert : au bout des mots = into the words*, (Joliette, Québec : Musée d'art de Joliette, 2003), 27.

soit d'une main gauche ou encore au pochoir sur la surface du tableau. Mais de me placer à la fois dans la position de la lectrice, comme celle de la spectatrice, m'amène à concevoir les tableaux de Louise Robert comme un espace où subsiste un décalage entre le dit et le peint : il y a une interdépendance entre ces deux modes d'expression, mais pas de coïncidence dans l'espace même du tableau. Dans ce décalage, je suis renvoyée comme spectatrice-lectrice à ma propre position de sujet, sujet peintre-écrivain.

Jean-Émile Verdier, à propos de la peinture de Louise Robert, nous dit qu'elle renvoie le spectateur à sa propre subjectivité (Verdier *et al.*, 2007, p. 9). En effet, cette présence des mots dans la peinture convoque le spectateur à chercher, à créer un sens que la peinture de Robert ne fait que susciter sans donner de réponses (Ibid., p. 8). Le spectateur : « il regarde, et dans ce qu'il lit, il lit ce qu'il est en train de faire : regarder. » (Ibid., p. 9) J'ajouterais : lire aussi.

Et en lisant ce qu'il [le spectateur] fait, il prend acte d'une autre action qu'il est en train d'accomplir : celle d'accéder à ce qu'il fait. Et que fait-il ? Il regarde, il lit, mais il agit aussi dans le regard qu'il pose sur le tableau, dans la lecture qu'il fait des mots : il travaille à l'élaboration d'un sens possible, que ce sens soit partageable ou non n'entre pas encore en ligne de compte ; la formation du sens lui est nécessaire, il la lui faut, même s'il n'arrivera pas à une pleine satisfaction ; c'est l'ardeur qui accompagne la formation du sens qui importe. À ce titre, les tableaux de Louise Robert recentrent l'expérience de la peinture autour de la subjectivité du spectateur [...]. (Ibid., p. 9)

Ce « point de vue » du sujet dont parle Verdier, et qu'assigne la peinture de Robert, je ne saurais l'habiter que du lieu qui est le mien, du sein de ma propre expérience. C'est la force de la peinture de Robert d'ouvrir ce champ au sujet à l'intérieur même de l'espace du tableau en lui présentant une énigme : où commencent les mots, où commence la peinture ? Une énigme il est vrai qui ne date pas d'hier et qui a aussi un écho dans les traditions orientales. J'y réponds en me disant que l'écriture ne saurait disparaître dans la peinture ou inversement, que chaque mode d'expression évoque

une expérience singulière irréductible à simplement l'un ou l'autre mode d'expression. La synthèse de l'écriture et de la peinture n'advient pas, il y a une unité divisée dans le tableau lui-même. C'est à travers ce « point de vue » ou « point de fuite » bicéphale que le spectateur est renvoyé à sa propre expérience. Entre le lire et le regarder, ça ne coïncide pas. Je suis sans cesse dans une sorte d'oscillation entre l'un et l'autre. Et c'est par ce mouvement de va-et-vient continu que tout à coup je m'éprouve regardant, lisant, que je m'éprouve à la fois en train de faire, puis en retrait, prenant conscience de ce que je suis en train de faire en le faisant. Je m'éprouve sujet divisé, à la fois intérieur et extérieur. Je me tiens tantôt d'un côté de la frontière tantôt de l'autre, sans jamais me satisfaire de l'un ou de l'autre. C'est à cette jouissance de la frontière que répond la peinture de Louise Robert pour la spectatrice-lectrice que je suis et dans laquelle je reconnais une parenté avec mon propre travail. Cette parenté n'est pas formelle ou esthétique, elle se situe dans une expérience subjective portée par un point de fuite : une voix entre dire et regarder.

Le cas de Karen Trask

Être en marge, travailler dans l'ombre, discrètement, loin des grandes institutions, c'est ainsi que Jérôme Delgado dans décrit la pratique de Karen Trask (*Le Devoir*, 27 septembre 2014). Ce qui pourrait sembler une tare pour certains est pour moi ce qui me dit que quelque chose là échappe aux bruits du monde, quelque chose se cherche, parle du sujet en quête chez cette artiste. Trask s'adresse à l'Autre et cet Autre, c'est avant tout sa mère qui brille par son absence. Cette mère imaginaire, l'artiste y adresse ses mots, matières premières de son travail. Trask raconte :

When I was 6 years old, my mother died in a car accident. Learning to the write coincided with death. Each word absorbed was a step in recreating without her and a placing of words between my body and hers. This marked the beginning of a dialogue with absence that I have been exploring, breathing, falling into and ultimately searching for words to describe. (Cité dans Campbell, 2008, p. 51)

L'Autre est pur manque et par là se fait présence. Par le manque, l'Autre fait entendre sa voix silencieuse, voix qui ne dit mot, mais appelle. Cet appel de la voix, l'artiste y répond par des mots traversés par cette perte — comme *riens*, titre d'une de ses expositions et d'un recueil d'écrits —, des mots qu'elle façonne avec les mains afin de toucher à leur matérialité, des mots qui se présentent sur papier la plupart du temps, mais pas uniquement, et deviennent sculptures, vidéos, performances, filages, tissages, etc. En fait, peu importe le mode d'expression utilisé, chaque œuvre, unique, mais appartenant à un ensemble, répond à cet appel du vide. L'œuvre essaie de lui donner un sens sans que ce dernier soit univoque. Devant une œuvre ou plutôt un ensemble d'œuvres de Trask, je me surprends à ne pas être capable de saisir complètement l'ouverture des possibles que celle-ci me procure, puis en même temps j'ai l'impression que tout se tient dans la concision, dans la retenue, que tout ne tient qu'à un fil, un mot. Il n'y a presque rien. Pourtant, en présence d'une de ses œuvres, je suis renvoyée à ma propre subjectivité. Mon regard est tourné vers l'intérieur.

Certaines pratiques artistiques s'inscrivent dans un temps autre, un temps plus introspectif, voire contemplatif. Ainsi se positionne le travail de Karen Trask qui pose un regard poétique sur l'impermanence des choses, le cycle de la vie, le temps qui passe, la lenteur du faire. L'artiste prend le pari de convier le visiteur au temps de l'œuvre, à sa prégnance dans l'ici et maintenant. Par opposition à une quête de vitesse et d'instantanéité qui se trouve autant dans nos gestes que dans nos manières de réfléchir et d'appréhender le monde et dans un besoin de tout saisir d'un seul coup, prendre le temps de regarder le rien est presque absurde. Pourtant, c'est dans ce paradoxe que l'artiste inscrit son œuvre, peut-être pour permettre au visiteur de prendre une posture particulière devant les œuvres, de créer un rapport intime avec elles pour prendre une pause afin de méditer, de respirer et de vivre ce rien qui nous habite parfois. (Manon Tourigny, 2013, pp. 57-58)

Revenir à soi en touchant au vide par des mots qui deviennent pure présence, matières tactiles pour la main, c'est à ce paradoxe que nous convie le travail de Trask. Deux de

ses œuvres me parlent plus directement de ce paradoxe et ont des liens avec mon propre travail.

La première a été réalisée en 2008 à La Centrale et elle est intitulée *Cette nuit, Défaire*.⁶² Cette installation-performance a comme point de départ la lecture à haute voix de l'ensemble de l'œuvre de James Joyce : *Ulysse*. Une amie de l'artiste, atteinte du cancer, a lu à voix haute pendant sa chimiothérapie l'ensemble de l'œuvre de Joyce à Karen Trask. Chapitre après chapitre, jour après jour, cette lecture permettait d'étirer le temps, de faire advenir un surplus de présence, à travers cette trace vocale, au moment où la mort pouvait la faire sombrer dans l'absence. Cette lecture a été enregistrée avec tous les bruits du quotidien qui teintaient cette lecture : le miaulement du chat, la sonnerie du téléphone, etc., de même que toutes les imperfections de la voix qui marquent sa présence (Tourigny *et al.*, 2013, p. 51). Lors de l'exposition, on pouvait entendre cette bande sonore pendant que l'artiste était en train de transformer cette bande en fil à tisser afin « d'écrire » ce mot fait de matières vocales : Yes. Petit mot, mais qui porte en lui tout l'espoir d'une présence qui perdurera après l'absence.

C'est aussi le manque qui est au cœur de l'installation *Lit de Proust : en attente d'un baiser* (2006).⁶³ Pour cette installation, l'artiste a lu pendant un an, quotidiennement, *La recherche du temps perdu* étendue sur son récamier situé dans son hangar, extension de l'atelier. Elle a ensuite recouvert ce récamier de papier sur lequel étaient imprimés des passages de la *Recherche*. Lors de la présentation publique, le visiteur était invité à monter dans ce hangar attiré par une longue bannière de papiers suspendue à partir de la fenêtre. L'artiste, tout en bas dans la cour, filait pendant ce

⁶² Je réfère le lecteur au site de l'artiste pour un aperçu de cette œuvre à l'adresse : http://www.karentrask.com/Karen_Trask/Exhibitions/Exhibitions.html. Consulté le 29 mai 2015.

⁶³ Je réfère également le lecteur au site de l'artiste pour un aperçu de cette œuvre à l'adresse : http://www.karentrask.com/Karen_Trask/Exhibitions/Exhibitions.html. Consulté le 29 mai 2015.

temps, des pages du dictionnaire du Petit Larousse, pour en faire une sphère. Comme Proust, Karen Trask a attendu le baiser de sa mère avant de s'endormir. Ce baiser, un jour, n'est jamais revenu. Il reste l'absence de l'Autre et les mots qui lui sont adressés, des mots qui apportent un substitut de présence face au manque de l'Autre. Il y a peut-être en effet, dans toute l'œuvre de Trask, cette « sublimation » de la perte de la mère, comme l'indique Françoise Bélu (2008, p. 8), mais je dirais que cette absence va bien au-delà de la mère réelle disparue. Chacun a fait l'expérience de cette perte à sa façon; moi la première dans ma propre pratique, puisque cette plénitude, désirée, appelée est à jamais perdue pour chaque sujet et elle peut devenir moteur de la création. La pratique de Trask nous place au cœur de l'expérience du sujet dans sa relation à l'Autre et à son objet de désir.

Valérie Mréjen, Louise Robert et Karen Trask ont chacune à leur manière placé l'expérience du sujet au cœur de leurs pratiques, des pratiques qui ont pour matière première les mots, mais dans leur interrelation à d'autres modes d'expression. Elles sont de leur époque, mais en même temps elles en évitent les pièges. Elles assument ce que j'appellerais la responsabilité du sujet, voire de l'artiste en répondant à l'appel de la voix. Quelle est cette responsabilité? Pour la comprendre, il faut revenir à ce que « voix » signifie. La manière dont j'ai tenté de la saisir à travers mon expérience créatrice, tout en dialoguant avec l'œuvre d'autres créateurs, n'est pas étrangère à ce que Bernard Baas essaie de penser à partir de la notion de voix comme *objet a* chez Jacques Lacan. J'aimerais maintenant m'approcher de cette compréhension psychanalytique de la voix, qui n'est pas sans liens avec la phénoménologie, afin de préciser, voire résumer, ce qui a été à l'œuvre tout au long de ce parcours pratique et de cette réflexion théorique. Ainsi, j'ouvrirai la réflexion sur ce que j'estime être la responsabilité du sujet, voire de l'artiste aujourd'hui.

En résumé : la voix

La voix comme *objet a*

Tout d'abord, revenons à la phénoménologie de Merleau-Ponty. Ce qui a été l'objet de mon attention, c'est cette expérience pré-subjective ou pré-objective, où il n'y aurait plus de séparation entre le sujet et l'objet. Cette expérience conduit Merleau-Ponty à créer le concept de corps propre, puis plus tard de chair où le voyant et le visible sont dans un rapport de réversibilité si intriqué, entrelacé qu'il y a presque coïncidence entre l'un et l'autre (Merleau-Ponty et Lefort, 1964/1983, pp. 193-194).

La chair est

ce qui est ontologiquement antérieur à la distinction entre objet sensible et sujet sentant, et plus précisément [...] entre le visible et le voyant. Cette « chose » que Merleau-Ponty nomme « chair » est à la fois « ce qui précède et ce qui préside » à la distinction ou à la séparation du visible et du voyant. (Baas, 1998, p. 61)

Si une réversibilité est possible entre le voyant et le visible, c'est qu'un espace d'air existe entre l'un et l'autre. Ce lieu de l'entre, de la non-coïncidence entre le sujet devenu voyant et l'objet devenu visible, était le lieu intrigant de mon questionnement et le moteur de ma recherche. Si ce lieu est si intrigant, c'est qu'il est à la fois le moteur du désir, le lieu du manque et le lieu du fantasme. Ce « lieu » de la réversibilité merleau-pontien, selon Bernard Baas, préfigurerait quelque chose de *l'objet a* dans la pensée de Lacan, dont la voix en est une manifestation (Ibid., p. 63).⁶⁴

⁶⁴ Je réfère le lecteur au chapitre « L'élaboration phénoménologique de l'objet a » dans *De la Chose à l'objet, Jacques Lacan et la traversée de la phénoménologie* de Bernard Baas (1998) pour une élaboration détaillée du lien de parenté entre la pensée de Merleau-Ponty et de Lacan. Il est aussi à

La Chose chez Lacan

Pour comprendre cet *objet a*, objet cause du désir pour Lacan, il faut remonter plus loin dans l'expérience, à une expérience mythique et donc jamais advenue, toujours déjà perdue, mais qui sous-tend le rapport du sujet à son objet de désir. Cette expérience du corps en tant qu'il n'est pas séparé de ce qu'il vise est ce que Lacan appelle la Chose (Baas, p. 59-60). La Chose n'est pas empirique, ce n'est pas un objet de désir. Elle n'est pas telle ou telle chose, mais « ce qui à la fois antécède et excède tout rapport sujet-objet » (Baas, 1998, p. 185). C'est un pur manque, un rien de perdu, dit Baas (1992) : « la Chose est la perte même, le manque fondamental et originaire » (p. 53). La Chose est

ce vide qui, dans tout ce que peut dire ou émettre le sujet, constitue le fond ou l'arrière-fond de ce qui se dit. [...] Ce *nihil*, ce rien est ainsi la *Chose* qui, comme telle, n'apparaît pas, tout en demeurant, dans son retrait même, le fond de tout dire, de toute articulation signifiante. (Baas, 1998, p. 185)

La Chose serait le « lieu » d'une jouissance totale qui n'a jamais existé, mais qui hante notre rapport au monde, elle sous-tend la structure du sujet désirant, parlant.

Alain Juranville qui a pensé les liens entre Lacan et la philosophie me permet de compléter ce qu'avance Bernard Baas. Juranville précise que la Chose est étrangère au monde. Mais si elle n'est pas un objet de désir, elle est liée à la perte de cet objet, car, dit-il, sans « objet » on ne pourrait parler de désir. Si la Chose n'est pas l'objet, elle est « la rencontre originaire avec le manque de la plénitude » (Juranville, 1996, p. 215).

noter que ce lien s'appuie sur la lecture de Lacan de l'ouvrage de Maurice Merleau-Ponty et Claude Lefort, «Le visible et l'invisible ; suivi de Notes de travail», dans *Collection Tel* (Paris : Gallimard, 1983; reprint, 1964). Cette lecture apparaît dans Jacques Lacan et Jacques-Alain Miller, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Champ freudien (Paris : Éditions du Seuil, 1973).

La Chose [continue-t-il] est donc à la fois un mythe, et tout autre qu'un mythe. Elle se déduit d'une part de ce que le signifiant suscite l'idée d'une plénitude absolue (sans laquelle on ne pourrait parler de désir), et d'autre part de ce qu'il impose, dans son surgissement même, l'épreuve du manque de cette plénitude. La Chose est une et non-une. (Ibid., p. 215)

La Chose n'est pas un objet. Elle n'est pas dans le monde. Elle se rapprocherait plutôt d'un fondement, d'un « en soi » pour parler comme Kant, qui traverse le rapport du sujet à l'objet de son désir, sans être cet objet (Ibid., p. 216). Le sujet en ferait l'expérience dans la castration, c'est-à-dire non pas l'acte réel qui ôterait le sexe à un homme, mais plutôt l'acte symbolique qui détermine le phallus non pas comme un organe, un objet, mais comme signifiant (Ibid., pp. 194-196). Le signifiant phallique apparaît quand l'objet réel s'efface, quand on n'est plus dans l'ordre du plaisir à satisfaire et de la jouissance sexuelle, mais qu'on entre dans l'ordre du désir, soit un désir qui ne se satisfait pas (Ibid., p. 195). La castration marque « *a priori* la jouissance [inter-dite et absolue] comme impossible » (Ibid., p. 196). Quelque chose est signifié au sujet à travers le signifiant : c'est que l'objet absolu qui viendrait le combler est impossible. C'est seulement à partir de là qu'il peut désirer. « Tu dois désirer, et pour cela accepter la castration. » (Ibid., p. 49) À travers l'expérience de la castration, le sujet rencontre le manque de la Chose, il fait l'expérience d'une plénitude qui défaille (Ibid., p. 194). C'est l'entrée dans le réel : « l'épreuve du réel comme dimension radicale du signifiant, c'est la rencontre originaire avec le manque de la plénitude. En celui-ci se situe la Chose. » (Ibid., p. 215) La Chose traverserait donc les objets, le monde, sans être ces objets ou ce monde. Elle serait « l'ombilic du monde, où se marque quelque chose comme une naissance » (Ibid., p. 218). On pourrait aussi dire qu'elle est « le signifiant dans sa pure signifiance », (Ibid., p. 216) c'est-à-dire avant qu'il prenne la forme d'un signifiant particulier. « La Chose, au sens le plus quotidien, est donc le signifiant surgissant comme signifiant, incarné, dans le réel. » (Ibid., p. 219) Elle fait « attendre la plénitude et l'affirme [du même coup] impossible » (Ibid., p. 216).

L'objet a : l'objet cause du désir

Peut-être que l'expérience de création nous met plus justement en rapport avec cette Chose, qu'elle porte à la conscience cette expérience antéprédicative du sujet désirant. L'artiste n'est-il pas toujours lié à ce manque qui le fait créer un objet empirique, puis un autre et un autre, n'atteignant jamais cette jouissance totale où il ne ferait plus qu'un avec son objet, mais la désirant plus que tout? Mais Baas nous dit, en paraphrasant Lacan, que la Chose, ce vide originaire, ce réel pré-empirique, traverse notre expérience en passant par un intermédiaire, *l'objet a*. *L'objet a* n'est pas l'objet empirique, ce n'est pas l'objet de désir non plus. C'est plutôt l'objet cause du désir ou l'objet *chosique* (Baas, 1998, p. 52). « Cet élément médiateur a pour fonction de rendre désirable l'objet sensible, de sorte que, en son absence, l'objet ne serait pas désirable et le désir serait sans objet [...] » (Baas, 1992, p. 68). *L'objet a* ne saurait être un signifiant, il n'est pas représentable, ni symbolisable. D'où la difficulté de révéler ce qu'est la voix, *objet a* pour Lacan, de la saisir. C'est un objet extime, « il est inscrit dans la chaîne signifiante, tout en lui étant extérieur » (Baas, 1998, p. 52). Il cause la chaîne signifiante, ou si l'on veut les différentes expressions du sujet, ses objets de désir, ses œuvres par exemple, mais il ne saurait être ces signifiants. Il est le représentant de la Chose pour la chaîne signifiante qui structure le sujet, mais il est présent par son absence. La voix, c'est cet objet pulsionnel qui me pousse à créer une œuvre, puis une autre et une autre, passant d'une pratique à l'autre, cherchant toujours à la saisir, mais la manquant toujours puisqu'elle ne saurait se réduire à une représentation.

C'est en effet entre les signifiants de la chaîne symbolique que la Chose, sous les espèces de *l'objet a*, remplit la fonction du manque, dont se soutient la dynamique du désir : si le sujet du désir ne cesse de dériver le long de la chaîne symbolique, s'il passe ainsi d'un signifiant à un autre, donc d'un *épithumène* à un autre [d'un objet empirique à un autre], c'est parce qu'à chaque fois, dans chaque intervalle, l'objet-cause du désir accomplit la pure

fonction du manque et *impulse* ainsi au désir son mouvement. (Baas, 1998, p. 53)

La voix serait donc un de ces modes d'*objet a*, mais dans la mesure où elle n'est plus l'objet phénoménal, empirique, dans la mesure où elle est un objet détaché, toujours déjà perdu. Il faut comprendre la voix comme « détachée de son support », « distincte de la sonorité vocale », séparée « de la phonématisation comme telle » (Baas, 1998, p. 182). C'est pourquoi elle hante non seulement l'écriture et la mise en voix des textes, mais également mon travail pictural. Elle se distingue de l'appareil vocal. C'est une voix qui cause le mouvement de mon désir à créer un objet, puis un autre, mais elle ne saurait être ces objets. Jacques-Alain Miller dira que la voix « c'est ce qui ne peut pas se dire » (cité dans Ibid., p. 181), c'est ce qui reste occulté dans la parole. On ne peut pas dire la voix, plutôt elle cause la parole, voire même chez-moi le travail pictural. Baas dira même qu'elle est silencieuse, qu'elle doit être saisie comme la résonance qui sous-tend la parole, la chaîne signifiante.

Pour qu'il y ait un continuum, un flux, il doit y avoir une résonance, résonance qui ne se confond pas avec la simple résonance physique; il s'agit donc bien de la résonance qui lie des images acoustiques en tant que signifiantes et rend ainsi possible le « dire » de la parole même silencieuse. (Ibid, pp. 190-191)

Quand on enlève tout contenu linguistique à cette voix, qu'elle devient la pure énonciation sans l'énoncé, elle reste une voix muette, une pure résonance (Ibid., pp. 193-194) La voix, c'est « ce qui relance sans cesse la dérive du sujet, qui appelle sans cesse le sujet à poursuivre la chaîne signifiante où se constitue son rapport au monde, donc son désir. » (Ibid., p. 199)

Là où la voix se perçoit : le fantasme

La voix m'anime d'une œuvre à l'autre, me donne l'impulsion de me chercher à la fois dans l'écriture, dans le travail vocal et dans le travail pictural. Comment se fait-il que j'ai parfois l'impression de l'entendre, de la voir? Pourquoi puis-je dire à certains moments : là il y a de la voix, là il n'y en a pas? Sans que Baas n'ait parlé directement de l'œuvre, ce qu'il dit du fantasme peut apporter un élément de réponse. Dans le fantasme, *l'objet a* rencontre l'objet empirique pour le sujet divisé.

C'est dans le fantasme que le sujet divisé rencontre à son insu la cause de son désir, soit *l'objet a*. [...] Le fantasme rend possible la synthèse de la faculté *a priori* de désirer et de l'objet empirique, synthèse opérée par *l'objet a* dans son articulation au sujet barré [sujet divisé] du désir. (Baas, 1992, pp. 70-71)

Quand j'ai l'impression de tout à coup saisir la voix dans l'écriture ou dans un dessin, c'est que quelque part je m'approche de ce qu'on pourrait appeler un objet fantasmatique. Quelque part une rencontre a lieu entre la voix, l'objet cause de mon désir, et l'objet empirique. Cette rencontre existe par moment, par coup, mais elle ne saurait épuiser ce qu'est la voix. Le fantasme ne se réalise que partiellement. L'œuvre totale ou encore la synthèse de mes différentes pratiques n'existe que dans les rêves.

La voix n'est pas le sujet

Que dire maintenant de l'articulation de la voix avec le sujet, ce sujet divisé, dont j'ai parlé au premier chapitre? Ce que j'explicitais plus tôt était la définition lacanienne selon laquelle le « sujet est ce qu'un signifiant *représente* pour un autre signifiant » (Baas, 1998, p. 204). C'est dire qu'il ne saurait s'identifier à aucun signifiant. Il est ce qui traverse d'un signifiant à l'autre, ce qui traverse le flux de la parole, ce qui apparaît d'une œuvre à l'autre, sans jamais être réductible à l'une d'entre elles. Mais ne disais-je pas la même chose de la voix? Ce qui donne l'impulsion de parler,

d'essayer de saisir quelque chose de soi dans un objet fantasmatique, d'un dessin à l'autre, d'un texte à l'autre, cet objet pulsionnel que Lacan nomme la pulsion invoquante (Ibid., p. 79), c'est la voix, mais celui qui dit c'est le sujet. C'est la voix, cette pure résonance, qui assure la continuité énonciatrice du dire, mais c'est le sujet qui dit. Le sujet ne se saisissant jamais dans un seul signe, dans un seul énoncé, continue toujours de dire, mais c'est parce qu'il y a de la voix que le sujet parle, qu'il enchaîne les signifiants. La voix ouvre un espace vide que vient habiter le dire. « Autrement dit [affirme Baas (1998)], il n'y a de sujet qu'en tant que supposé à la continuité de la chaîne signifiante; or il n'y a continuité de la chaîne signifiante qu'en vertu de la voix. Il n'y a donc de sujet que par la voix, même si la voix n'est pas le sujet. » (p. 204)

La voix comme appel : la responsabilité du sujet

La voix est un appel, un appel à dire. L'appel de la voix, je l'entends au plus intime de moi-même, « au cœur même des articulations symboliques qui font la trame familière du sujet, mais en même temps [cet] appel [me] vient d'au-delà de cet ordre symbolique par lequel le sujet a un monde » (Baas, 1998, p. 206). L'appel, je l'entends d'ici, mais il me dépasse, il est un pur manque qui ne vient pas de moi, mais de l'Autre, aussi intériorisé et irreprésentable soit-il. Il est toujours de *ma* responsabilité d'y répondre et la réponse que je lui donne, sans ce que cette réponse soit celle qu'il attend, est toujours *ma* réponse. Elle est toujours la réponse d'un sujet singulier, d'où la multiplicité des réponses possibles. « La réponse [dit Baas (1998)] est toujours ma réponse, même si elle est réponse à un appel qui me dépasse, à une voix étrangère qui, en moi, dépasse la singularité de ma propre cohésion symbolique par laquelle mon monde est monde familier. » (p. 205)

Cet appel de la voix comme résonance silencieuse qui me demande une réponse singulière, je peux aussi décider de ne pas l'entendre. Je peux décider de rester

muette, faire comme si je ne l'entendais pas. Je peux produire des œuvres comme on produit des objets de consommation. Je peux rester aliénée, cesser de vouloir être sujet parlant et fonctionner dans le monde. Mais tout à coup, une voix demande à parler. Non pas une voix venue d'ailleurs, qui me dicterait ce que je dois dire ou faire. Il s'agirait plutôt un chuchotement à l'oreille, une voix qui ne dit rien, mais qui m'appelle. Selon Baas, le sujet a une responsabilité face à cet appel. Répondre de la voix, au désir qu'elle porte, ce n'est pas anodin, c'est assumer ce que l'on est : être sujet parlant. « Répondre, ce n'est pas simplement faire écho. Il en va bien ici d'une effective responsabilité, puisque la continuité énonciative du dire ou, en général, la continuité de toute chaîne symbolique suppose la continuité du sujet de l'énonciation. » (Baas, 1998, p. 204) Le sujet a la responsabilité de parler et c'est en parlant qu'il assume cette responsabilité. Baas parle de cette responsabilité qui vient avec le fait de « donner sa parole » à quelqu'un et de répondre de ses actes. Mais cette responsabilité concerne aussi celle qu'a chaque sujet face à son propre désir, à sa propre poussée à la parole qui tente à être occultée dans le monde de l'art où le spectaculaire, le *moi* prend une place prépondérante. Cette parole est perdue quand l'artiste devient un entrepreneur, un producteur, pour répondre à la demande du marché, des médias et même à la demande du milieu que forment ses pairs, plutôt qu'un gardien du sens. L'artiste ou l'écrivain a une dette symbolique envers la parole, il a la responsabilité de toujours réinventer le dire, le sens, le réinventer à partir du lieu qui est le sien, le lieu du sujet, sans répondre toujours à la demande de l'Autre. Quand il adresse sa parole, qu'elle passe par les mots ou par le pictural ou par toutes autres formes d'expression, le sujet s'adresse à l'Autre, disais-je plutôt. C'est à l'Autre que je m'adresse en tant que sujet parlant quand la voix m'appelle, mais il ne s'agit pas par ailleurs de lui donner ce qu'il demande.

La voix est, en ce sens, *irrévocable*; elle voue le sujet à une responsabilité inéluctable. Elle ne saurait le dédouaner de cette dette symbolique [son inscription dans la chaîne signifiante en s'adressant à l'Autre, sans se plier à

ce que je suppose être sa demande] dont il n'aura jamais fini de s'acquitter. Telle est la responsabilité originnaire d'où dérive la responsabilité pratique. Car répondre de ses dires ou de ses actes, en assumer les conséquences, c'est se reconnaître soi-même comme devant assumer la continuité et la cohérence de l'articulation symbolique de ces dires ou de ces actes. Pour assumer cette continuité, il faut se supposer soi-même porté par la résonance qui rend possible cette continuité; il faut donc avoir déjà répondu à l'appel de la voix. (p. 205)

Ceci laisse entendre que l'artiste a la responsabilité non seulement de tenir sa parole, mais de maintenir la parole en acte en répondant à l'appel silencieux de la voix. Il a la responsabilité *de ne pas céder sur son désir*, pour reprendre une formule de Lacan. Ce qui ne veut pas dire se satisfaire par des objets empiriques, ou répondre à son désir de reconnaissance, plutôt ne pas céder sur ce qui le meut, sur ce qui le constitue sujet parlant, sur cette pulsion qui le pousse à chercher toujours plus loin une manière de réinventer la parole, le sens qu'elle porte, à travers des objets fantasmatiques qu'il crée parce qu'une voix silencieuse et sans représentation l'appelle. C'est la responsabilité de l'artiste d'être porteur de cette parole et il ne peut y parvenir qu'en se retirant du monde, qu'en échappant aux bruits du monde. Et vous auriez raison d'ajouter pour mieux y revenir, mais y revenir avec distance, détachement, y revenir sans s'y perdre de vue, sans lui demander quoi que ce soit en retour. Être porteur de la parole, être sujet, c'est ce que l'artiste a à donner au monde. C'est permettre à la voix d'être entendue, reconnue par l'autre, du lieu qui est le sien.

ANNEXE

Fiche technique du document d'accompagnement :

1-*Traces de la voix*, 2013. Enregistrement sonore : voix de Guylaine Chevarie-Lessard. 6'25''.

2-*Une voix pour ne pas mourir*, 2014. Enregistrement sonore : voix d'Ariane Émond. 86'.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- A Marca, C. et Paul, G. (1986). *Gen Paul*. [traduit de l'américain par Anne Barres]. Paris : Transedition.
- Ali, S. (1974). *L'espace imaginaire*. Paris : Gallimard.
- Aumont, J. (1990). *L'image*. Paris : F. Nathan.
- Baas, B. (1992). *Le désir pur : parcours philosophiques dans les parages de J. Lacan*. Louvain : Peeters.
- Baas, B. (1998). *De la chose à l'objet : Jacques Lacan et la traversée de la phénoménologie*. Leuven : Peeters ; Paris : Vrin.
- Baas, B. (2010). *La voix déliée*. Paris : Hermann.
- Badiou, A. (1993). La danse comme métaphore de la pensée. Dans Bruni, C. (dir.), *Danse et pensée une autre scène pour la danse* (p. 11-22). Sammeron, France : Sammeron, France GERMS.
- Barthes, R. (1968). *Le degré zero de l'écriture suivi de éléments de sémiologie*. Paris : Gonthier.
- Barthes, R. (1982a). Cy Twombly ou Non multa sed multum. Dans *L'obvie et l'obtus essais critiques III* (p. 145-163). Paris : Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (1982b). Réquichot et son corps. Dans *L'obvie et l'obtus essais critiques III* (p. 189-214). Paris : Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (1982c). Sémiographie d'André Masson. Dans *L'obvie et l'obtus essais critiques III* (p. 142-144). Paris : Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (1999). *Le grain de la voix : entretiens 1962-1980*. Paris : Ed. du Seuil.
(Réimpression de : 1981)
- Barthes, R. (2010). *Roland Barthes par Roland Barthes collection Points*. Paris : Ed. du

Seuil. (Réimpression de: 1975).

Barthes, R. et Musée, A.S.-C. (1981). *Roland Barthes, 1915-1980 : dessins : Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne, 27 juin-30 septembre 1981*. Les Sables-d'Olonne : Le Musée

Bélisle, J., Saint-Pierre, M., Borduas, P.-É. et Musée d'art contemporain de Montréal. (1998). *Paul-Émile Borduas*. Montréal : Musée d'art contemporain.

Belu, F. (2008, juillet-août). Karen Trask. *Spirale*, (221), 8-10.

Berthet, D. et Centre d'études et de recherches en esthétique et arts plastiques. (2012). *L'imprévisible dans l'art*. Paris : L'Harmattan.

Billeter, J.F. (1989). *L'art chinois de l'écriture*. Genève : Skira.

Billeter, J.F. (2002). *Leçons sur Tchouang-tseu*. Paris : Allia.

Billeter, J.F. et Zhuangzi. (2004). *Études sur Tchouang-tseu*. Paris : Allia.

Borch-Jacobsen, M. (1995). *Lacan le maître absolu*. Paris : Flammarion.

Borduas, P.-É. (2010). *Refus global et autres écrits : essais*. (Nouvelle édition.) Montréal : Typo.

Borduas, P.-É. (1941). *La femme à la mandoline* [peinture]. Montréal : Collection du musée d'art contemporain de Montréal.

Borduas, P.-É. (1959-1960). *Sans titre* [dessin]. Don des Musées nationaux du Canada.

Borduas, P.-É., Bourassa, A.-G., Fisette, J., Lapointe, G. (1987). *Écrits*. Montréal Que : Presses de l'Université de Montréal.

Bouthors-Paillart, C. (1997). *Antonin Artaud l'énonciation ou l'épreuve de la cruauté*. Genève : Droz.

Campbell, J.D. (2008, septembre-novembre). To Touch Words. *ETC*, (83), 51-57.

Castant, A. (2007). *Planètes sonores : radiophonie, arts, cinéma*. Blou France : Monografik.

Céline, L.-F. (1983). *Entretiens avec le professeur Y*. (Ed. rev. et corr.). Paris : Gallimard.

(Réimpression de: 1955).

Céline, L.-F. (1995). *Féerie pour une autre fois*. (Ed. rev. et corr.). Paris : Gallimard.
(Réimpression de: 1952 et 1954).

Chassey, É.d. (2001). *La peinture efficace : une histoire de l'abstraction aux États-Unis, 1910-1960*. Paris : Gallimard.

Chemama, R. et Vandermersch, B. (2009). *Dictionnaire de la psychanalyse*. (4e éd.). Paris : Larousse

Chevarie-Lessard, G. (2003). Le peintre calligraphe: l'acte créateur comme perfectibilité du corps propre. *Revue canadienne d'esthétique*, 8, consulté le 9 juin 2015 à l'adresse : http://www.uqtr.ca/AE/Vol_8/libres/Chevarie.htm

Christin, A.-M. (1997). Collectif position. *L'écriture et l'image*, consulté le 9 juin 2015 à http://nextposition.free.fr/disposition/liens/college_08_01_1997.pdf

Christin, A.-M. (2009). *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. (Nouv. éd. rev. et augm.). Paris : Vrin.

Daigneault, G., Robert, L. et Musée d'art de Joliette. (2003). *Louise Robert : au bout des mots = into the words*. Joliette, Québec : Musée d'art de Joliette

Debrie-Panel, N. (1984). *Louis-Ferdinand Céline*. (2e éd. corr.). Paris : Librairie française.

Debrie-Panel, N. (1990). *Il était une fois... Céline : les intuitions psychanalytiques dans l'œuvre célinienne*. Paris : Aubier.

Delgado, J. (2014, 27 septembre 2014). Karen Trask, cette artiste de l'ombre. *Le Devoir*, p. E9.

Denzin, N.K. et Lincoln, Y.S. (2005). Introduction, The Discipline and Practice of Qualitative Research. Dans *The SAGE handbook of qualitative research* (3e éd., p. 1-32). Thousand Oaks : SAGE Publications.

Donley, M. et Céline, L.-F. (2000). *Céline musicien : la vraie grandeur de sa "petite musique"*. Saint-Genouph : Nizet.

Doubrovsky, S. (1980). Autobiographie/Vérité/Psychanalyse. *L'esprit créateur*, 20, (3), p.87-97.

Doubrovsky, S. (2001a). *Fils Collection Folio*. Paris : Gallimard. (Réimpression de: 1977).

- Doubrovsky, S. (2001b). « Quand je n'écris pas, je ne suis pas écrivain », entretien avec Michel Contat. *Genesis, manuscrits, recherche, invention*, (16), p.119-135.
- Duras, M. (1964). *Le ravissement de Lol V. Stein*. Paris : Gallimard.
- Duras, M. (1973). *Nathalie Granger, suivi de La femme du Gange*. Paris : Gallimard.
- Duras, M. (réalisatrice et scénariste) et Tchalgadjeff, S. (producteur). (1974). *La femme du Gange* [film]. France : Sunchild production, Office national de radiodiffusion télévision française.
- Duras, M. (réalisatrice). (1975). *India song* [film]. France : Sunchild Production, Les Films Armorial
- Duras, M. (réalisatrice). (1977). *Le Camion* [film]. France : Benoît Jacob Vidéo.
- Duras, M. (réalisatrice). (1979). *Césarée* [film]. France : Les Films du Losange.
- Duras, M. (réalisatrice). (1979). *Les mains négatives* [film]. France : Les Films du Losange.
- Duras, M. (réalisatrice). (1979). *Le navire night* [film]. France : France Régions 3 Paris.
- Duras, M. (1987). *Les yeux verts*. (Nouv. éd.). Paris : Cahiers du cinéma.
- Duras, M. et Gauthier, X. (2013). *Les parleuses*. Paris : Editions de Minuit. (Réimpression de: 1974).
- Duras, M. et Noguez, D. (2001). Le Camion. Dans *La couleur des mots* (Éd. critique., p. 133-168). Paris : B. Jacob.
- Duras, M. et Porte, M. (1977). *Le camion; suivi de Entretien avec Michelle Porte*. Paris : Editions de Minuit.
- Easton, L. La manufacture – à l'affiche [s. d.]. *Rapport sur les méthodes utilisées en recherche artistique dans le domaine des arts de la scène*. Consulté le 9 juin 2015 à l'adresse : <http://www.hetsr.ch/upload/file/Rapport%20méthodologie%20recherche%20artistique%20Leonore%20Easton.pdf>
- Ellis, C. et Bochner, A.P. (2000). Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity. Dans *Handbook of qualitative research* (2nd éd., p. 733-768). Thousand Oaks, Calif. : Sage.

- Fortin, S. et Houssa, É. (2012). L'ethnographie postmoderne comme posture de recherche: une fiction en quatre actes. *Recherches qualitatives*, 31(2), 52-78.
- Francastel, P. (dir.) (1976) La peinture et l'écriture des signes. Dans *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire : l'œuvre et l'influence de Pierre Francastel* (p. 171-220). Paris : Denoël/Gonthier.
- Gadamer, H.G. (1996). *La philosophie herméneutique*. (Grondin, J., trad.). Paris : Presse universitaires de France.
- Gagnon, F.-M. (1978). *Paul-Emile Borduas, 1905-1960 : biographie critique et analyse de l'œuvre*. Montréal : Fides.
- Gasparini, P. (2004). *Est-il je? : roman autobiographique et autofiction*. Paris : Editions du Seuil.
- Grange, M.-F. (2000). La représentation dans le cinéma de Marguerite Duras, de *India Song* (1974) à *L'Homme atlantique* (1981). Dans *Lire Duras : écriture - théâtre - cinéma* (p. 453-463). Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- Hadot, P. (2007). *Éloge de Socrate*. Paris : Allia.
- Henry, M. (2010). *Voir l'invisible sur Kandinsky*. (2e éd. Quadrige éd.). Paris : Presses universitaires de France.
- Hindus, M. et Céline, L.-F. (1969). *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*. Paris : L'Herne.
- Ingold, T. (2013). *Une brève histoire des lignes*. (2e éd. corr.). Bruxelles, Le Kremlin-Bicêtre : Zones sensibles ; diff. les Belles lettres.
- Jacquot, B. (1973). Marguerite Duras, 2 films [Interview]. *Art-Press* 6 (392), 31.
- Ji-Yoon, H. (2013). *L'orée des formes : Louise Robert*. Montréal : Galerie Simon blais.
- Jullien, F. (2003). *La grande image n'a pas de forme, ou, Du non-objet par la peinture*. Paris : Seuil.
- Juranville, A. (1996). *Lacan et la philosophie*. (3e éd. corr.). Paris : Presses universitaires de France.

- Kandinsky, W. et Sers, P. (2013). *Point et ligne sur plan : contribution à l'analyse des éléments de la peinture* (Nouv. éd. établie, présentée et annotée par Philippe Sers.). Paris : Gallimard. (Réimpression de: 1970).
- Keller, E., Marden, B. et Daros-Services, Z. (2003). *Brice Marden:[Daros Exhibitions, 14. Juni 2003 bis 4. Januar 2004]*. Zürich : Scalo.
- Lacan, J. (1966). *Écrits*. Paris : Éditions du Seuil.
- Lacan, J. et Miller, J.-A. (1973). *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Éditions du Seuil.
- Laurier, D., Gosselin, P. et Bachand, N. (2004). *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin.
- Leroi-Gourhan, A. (1964). *Le geste et la parole dessins de l'auteur Sciences d'aujourd'hui*. Paris : Albin Michel.
- Major, A. (2007). *L'esprit vagabond : carnets*. Montréal : Boréal.
- Merleau-Ponty, M. (1976). *Phénoménologie de la perception Collection Tel*. Paris : Gallimard. (Réimpression de: 1945).
- Merleau-Ponty, M. et Lefort, C. (1983). *Le visible et l'invisible ; suivi de Notes de travail Collection Tel*. Paris : Gallimard. (Réimpression de: 1964).
- Michaux, H. (1927). *Alphabet* [dessin]. Collection particulière.
- Michaux, H. (1950-1951). *Mouvements* [dessin].
- Michaux, H. (1927). *Narration* [dessin]. Fonds Bertelé.
- Michaux, H. (1975). Survenue de la contemplation. Dans *Face à ce qui se dérobe* (p. 109-124). Paris : Gallimard.
- Michaux, H., Bellour, R. et Tran, Y. (1998). *Œuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade ; no 444, 475, 506. Paris : Gallimard.

- Michaux, H., Musée Cantini., IVAM Centre Julio González et Musée Rath. (1993). *Henri Michaux : œuvres choisies, 1925-1984 : 1er octobre-21 novembre 1993, Musée Cantini, Marseille et 1er décembre 1993-23 janvier 1994, IVAM, Centre Julio Gonzalez, Valencia et 3 mars-22 mai 1994, Musée Rath, Genève*. Marseille Paris : Musées de Marseille ; Réunion des musées nationaux : Diffusion Seuil.
- Michaux, H. et Rey, J.-D. (2001). *Henri Michaux*. Paris : L'Atelier des Brisants.
- Mréjen, V. (1999). *Mon grand-père*. Paris : Éditions Allia.
- Mréjen, V. (2002). *Portraits filmés*. [vidéo].
- Mréjen, V. et Lebovici, E. (2005). *Valérie Mréjen : pointligneplan*. Paris, France : Éditions Léo Scheer.
- Musée d'art contemporain de Montréal., Borduas, P.-É., Bélisle, J., Abramovitch, S., Orangerie du domaine de Madame Elisabeth (Versailles France) et Yvelines (France). Conseil général. (2004). *La magie des signes : œuvres sur papier de la Collection Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal*. Versailles, France : Conseil général des Yvelines ; Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal
- Pacquement, A. et Bellour, R. (1993). *Henri Michaux: peintures*. Paris : Gallimard
- Passeron, R. (1996). *La naissance d'Icare : éléments de poétique générale 1996*. Marly-le-Roi, Valenciennes (France) : Presses universitaires de Valenciennes.
- Poizat, M. (1986). *L'opéra ou Le cri de l'ange : essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*. Paris : Métailié.
- Polac, M. Entretien avec Gen Paul à l'émission « Bibliothèque de poche » de Michel Polac, O.R.T.F., 2^e chaîne de la télévision française, 8 et 18 mai 1969. Tel que cité dans : <http://louisferdinandceline.free.fr/indexthe/genpaul/entretien.htm>. Consulté le 9 juin 2015.
- Pommier, G. (1993). *Naissance et renaissance de l'écriture*. (1^{re} éd.). Paris : Presses universitaires de France.
- Quignard, P. (2002). *Les ombres errantes*. Paris : Grasset.
- Resnais, A. (réalisateur) et Duras, M. (scénario). (1959). *Hiroshima mon amour* [film]. France : Office national de radiodiffusion télévision française.

- Richardson, L. et Ada, E. (2005). Writing, A Method of Inquiry Dans *The SAGE handbook of qualitative research* (3e éd., p. 959-978.). Thousand Oaks : SAGE Publications.
- Robert, L. (2012). N°78-392 [peinture].
- Rosenthal, O. (2010). Entretien avec Valérie Mréjen. *Littérature*, 160(4), 89-95.
- Rousseau, J.-J. (1996). *Les Confessions. Tome II*. Paris : Pocket. (Réimpression de: 1789).
- Rousseau, J.-J. (1996). *Les Confessions. Tome I*. Paris : Pocket. (Réimpression de: 1782).
- Royer, M. (1997). Dans l'intervalle du regard et de la voix. Dans *L'écran de la passion : une étude du cinéma de Marguerite Duras* (p. 29-41). Mount Nebo, Australie : Boombana Pub.
- Saint-Pierre, M. (1998). La pensée plastique de Borduas. Dans *Paul-Émile Borduas* (p. 15-46). Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal; Les 400 coups.
- Sibony, D. (1995). *Le corps et sa danse*. Paris : Seuil.
- Tourigny, M. (2013, printemps-été). Karen Trask, L'espace infini du rien. *Espace sculpture*, (103-104), 57-58.
- Trask, K. (2008). *Cette nuit : défaire* [installation-performance].
- Trask, K. (2006). *Lit de Proust : en attente d'un baiser* [installation-performance].
- Verdier, J.-É., Robert, L., Maison des arts de Laval. et Galerie Simon Blais. (2007). *Louise Robert : la vitesse du regard : Maison des arts de Laval, salle Alfred-Pellan, du 6 mai au 1er juillet 2007*. Laval, Québec : Ville de Laval
- Vermersch, P. (1996). *L'entretien d'explicitation*. Paris : ESF Éditeur.